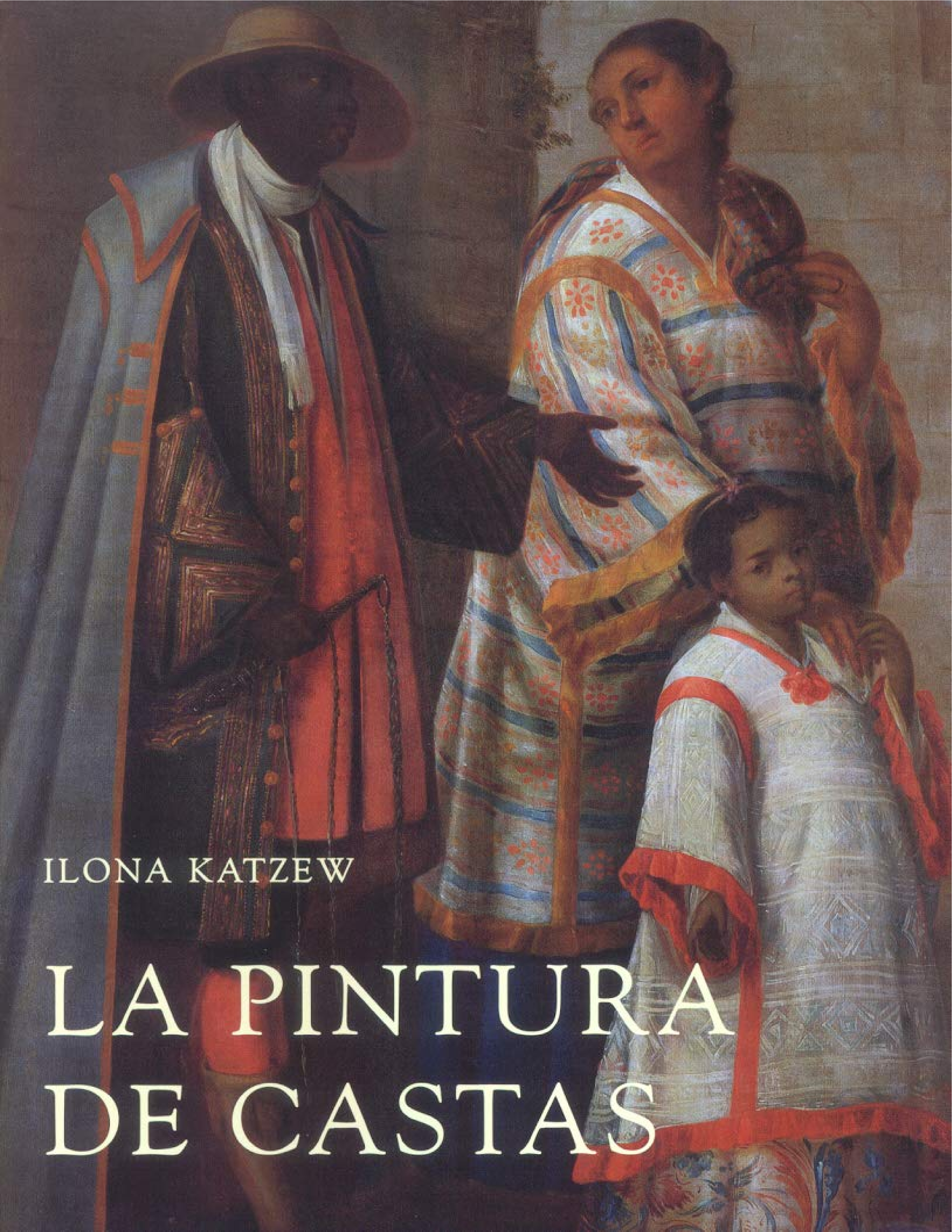


ILONA KATZEW
LA PINTURA
DE CASTAS

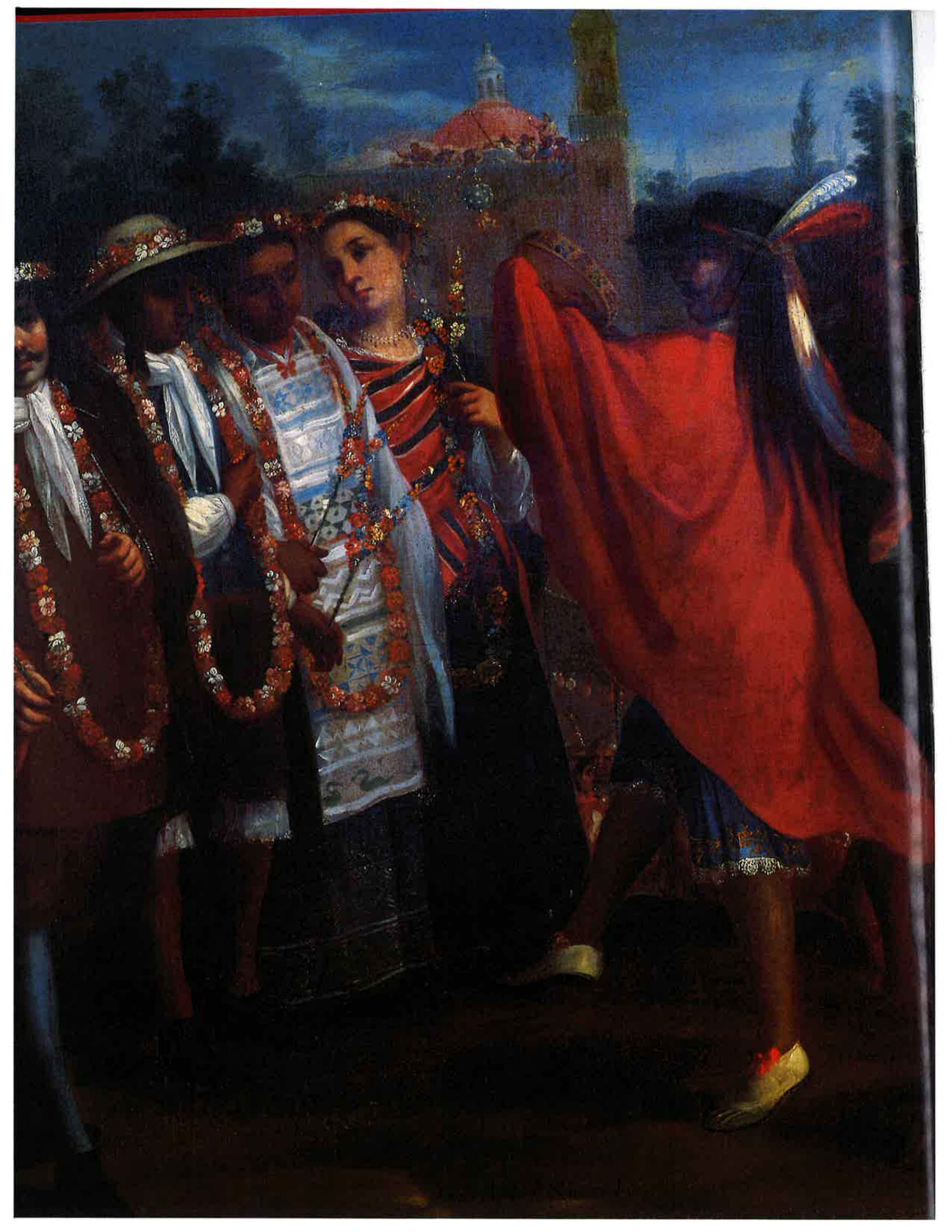
La pintura de castas

REPRESENTACIONES RACIALES
EN EL MÉXICO DEL SIGLO XVIII

Ilona Katzew

CONACULTA TURNER

CREATIVE COMMONS





Publicado simultáneamente con Yale University Press
Título original: *Casta Painting: Images of Race in Eighteenth-Century Mexico*

Copyright © 2004, Ilona Katzew
D.R. © 2004 en lengua castellana, Turner Publicaciones S.L.

Diseño: Gillian Malpass

Frontispicio Juan Rodríguez Juárez, *Desposorio de indios*, c. 1715 (detalle fig. 233)

Esta página José de Páez, *De español y castiza, español. 3*, c. 1770–1780 (detalle fig. 34)

TURNER
c/ Rafael Calvo, 42 2° esc. izda. 28010 Madrid
Tel.: 34 91 308 33 36 Fax: 34 91 319 39 30
www.turnerlibros.com

Distribuido en México y América Latina por
Océano de México S.A. de C.V.
Eugenio Sue 59. Colonia Chapultepec Polanco.
México D.F. 11560 México
Tel.: 52 55 5279 9000 Fax: 52 55 5279 9006
e-mail: info@oceano.com.mx

ISBN 84-7506-638-0
Impreso en Singapur

LOS CONTENIDOS DE ESTE LIBRO PUEDEN SER REPRODUCIDOS EN TODO O EN PARTE, SIEMPRE Y CUANDO SE CITE LA FUENTE Y SE HAGA CON FINES ACADÉMICOS Y NO COMERCIALES

Sumario



Agradecimientos

A LO LARGO DE LOS AÑOS DEDICADOS A ESTE ESTUDIO, he tenido la fortuna de contar con el asesoramiento y la asistencia de un gran número de personas y de instituciones. En primer lugar, deseo agradecer al personal y al departamento del Institute of Fine Arts, New York University, por su ayuda económica durante mis años de doctorado bajo su égida, cuando inicié este proyecto. Mi agradecimiento se dirige especialmente a Jonathan Brown, Robert S. Lubar y Edward J. Sullivan por sus acertadas recomendaciones y su constante apoyo. También estoy agradecida a distintas instituciones por su apoyo financiero durante la investigación y la redacción del presente estudio. En México, mi investigación se financió gracias a una beca Fulbright y, en España por el Metropolitan Museum of Art; una beca de la Ford Foundation me proporcionó la tranquilidad necesaria para poder trasladar al papel mis ideas.

La mayor parte de mi investigación en la ciudad de México la realicé en una serie de bibliotecas y archivos en donde conté con la ayuda de varias personas. Deseo agradecer al personal del Archivo General de la Nación de México, y en particular a Roberto Beristáin, cuyo profundo conocimiento de los vericuetos del archivo sólo se equipara con su afán por ayudar: una combinación poco común y muy apreciada. En el Archivo General de la Nación tuve la suerte de conocer a Linda Arnold, que, en mi búsqueda de inventarios artísticos, compartió generosamente conmigo su catálogo del Ramo Civil. También estoy en deuda con el personal del Archivo del Museo Nacional de Antropología e Historia, el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. En el Instituto disfruté enormemente de mis conversaciones con Elena Isabel Estrada de Gerlero; su erudición, generosidad y entusiasmo han sido una constante fuente de inspiración; Jaime Cuadriello ha continuado enriqueciendo mi visión del arte colonial con sus perceptivos comentarios. Mi agradecimiento también a Solange Alberro, Clara Bargellini, Gustavo Curiel, Patricia Díaz Cayeros, Rogelio Ruiz Gomar, Ernesto de la Torre Villar, Guillermo Tovar de Teresa y Silvio Zavala por sus valiosas sugerencias. No quiero dejar de mencionar la ayuda que recibí en Guanajuato de Isauro Rionda Arreguin de la Universidad de Guanajuato y Alma Reza.

En Madrid quedo agradecida al personal de la Biblioteca Nacional, de la Real Academia de la Historia y de la Biblioteca del Palacio Real; en Sevilla, al del Archivo General de Indias. También quiero expresar mi gratitud a María Concepción García Sáiz del Museo de América por su ayuda, y en especial al padre Pulio González que, desinteresadamente tradujo para mí una serie de frases en latín. Estoy enormemente en deuda con Conchita Romero: compartió conmigo su conocimiento de la presencia de nuevos cuadros de castas en el mercado y en colecciones particulares, y me abrió las puertas de su casa en Londres para que pudiera seguir investigando en esa ciudad.

Por su ayuda a lo largo de todo el proyecto, quiero manifestar mi agradecimiento a mi hermana Adriana Katzew y a mis amigos John A. Farmer y Valerie L. Hillings, quienes leyeron y corrigieron los borradores del manuscrito y atendieron a mis múltiples meditaciones con paciencia, comprensión y criterio. Miriam M. Basilio y Alexandra Stern leyeron con atención pasajes del manuscrito terminado y ofrecieron valiosas recomendaciones. Mitchell Codding, director de la Hispanic Society of America, Nueva York, me señaló amablemente la existencia de material inédito importante para el tema de mi estudio, y John O'Neill me ofreció su inestimable colaboración. Thomas Cummins y Diana Fane leyeron con mucho criterio el manuscrito y, si éste en algo mejoró, fue gracias a su generoso, bien fundamentado y siempre sensato consejo. Gillian Malpass de Yale Univeristy Press leyó la obra con atención y esmero ayudándome a mejorarla a cada paso. Por último, agradezco a los múltiples coleccionistas privados de México, Inglaterra, España, París y Estados Unidos el haberme abierto las puertas de sus casas para "escudriñar" sus obras. Dedico este libro a mi madre Lilia de Katzew y a mi hermana Adriana: ambas han pasado por todo.

Anónimo, *Biombo con desposorio de indios y palo volador*, segunda mitad del siglo XVII (detalle fig. 232).



Introducción

ESTE LIBRO HA TENIDO UNA LARGA TRAYECTORIA. Tras haberme educado en la ciudad de México, pasé varios años fuera del país durante mi formación universitaria. Fue entonces cuando empecé a sentir una profunda nostalgia por cosas que nunca imaginé que podría extrañar: alimentos, aromas, colores, objetos artesanales, calles y gente. Es decir, fue entonces cuando comenzó mi búsqueda de un sentido de pertenencia. En 1990, de camino a la Universidad de Nueva York, hice un alto en la ciudad de México en donde tuve la fortuna de ver una exposición de pintura de castas en el Museo Franz Mayer. Las pinturas me conmovieron en lo más profundo, llenando extrañamente el vacío surgido durante mi estancia en el extranjero. La disposición de los objetos y los aromas que casi podía percibir mientras contemplaba las obras despertaron mis sentidos y suscitaron mi curiosidad. Con todo, lo que más me intrigaba era el tema representado en los cuadros: el supuesto proceso de mestizaje en la Nueva España.

Durante mi infancia en México observé que las diferencias entre la gente siempre estaban presentes, aunque raramente se articulaban de forma explícita. Las obras que contemplaba por primera vez en 1990 respondían a mi interés por lo local, pero también me desconcertaban. ¿Cómo era posible que unos cuadros estéticamente amenos y que mostraban tan profusa colección de objetos típicos del país, frecuentemente también denostaran a la propia gente que representaban? Si estas obras eran capaces de despertar en mí recuerdos y sentimientos casi trescientos años después de haber sido creadas, ¿cómo las habría interpretado el público en su época? Éstas fueron las principales cuestiones que me planteé entonces, y a las que trato de dar respuesta en este libro, con algo más de distancia pero con igual entusiasmo.

Por lo general, se ha considerado que la pintura de castas era un género pictórico homogéneo que los funcionarios españoles encargaban como recuerdo de su estancia en la Nueva España.[1] No cabe duda de que muchas de estas obras se exportaron a Europa, sin embargo, este hecho, por sí solo, no explica las interpretaciones complejas y a menudo contradictorias que los distintos espectadores hacían de las imágenes. Además, existen claras diferencias iconográficas entre los conjuntos creados en la primera mitad del siglo XVIII y los que datan aproximadamente a partir de 1760, que todavía no se han estudiado adecuadamente.

En tanto que la mayoría de los cuadros tempranos realzan la riqueza de la colonia, a la vez que encarnan una imagen colectiva de orgullo colonial, los posteriores ponen más énfasis en la estratificación social y los medios productivos coloniales, al representar una amplia gama de oficios. Esta transformación del género de la pintura de castas plantea varias interrogantes: ¿fueron las obras más tardías encargos de las autoridades de la Corona y de la Iglesia durante el reinado de Carlos III (1759-1788) y fruto de la aplicación de las reformas borbónicas?; el énfasis en los oficios de las castas ¿corresponde a una manera de promover la jerarquización en una sociedad que proporcionaba réditos al Imperio español?; o acaso ¿eran estas obras piezas de propaganda visual que destacaban la condición servil de Nueva España y su presunta lealtad a la metrópoli? A lo largo del presente libro, pretendo demostrar que, mientras la pintura de castas encaja con los conceptos europeos de lo exótico y sigue la tendencia clasificadora propia del siglo XVIII, los cuadros denotan también una especial preocupación por la construcción de una imagen propia y diferenciada. Dicho de otra forma: si bien los cuadros de castas permiten que nos asomemos a la sociedad y a las costumbres de la colonia, presentan una visión que no es necesariamente veraz, y que conviene analizar en términos de cómo se forjó la identidad dentro del ámbito colonial. ¿Quiénes coleccionaban estas obras? ¿En qué contexto fueron creadas? ¿Qué significado tenían las distintas escenas para las diversas audiencias contemporáneas? Éstas son las principales cuestiones a las que intentaré dar respuesta por medio de una serie de estudios que se centran en la capital del virreinato de la Nueva España.

En el siglo XVII, la ciudad de México había llegado a ser una de las más grandes e importantes del mundo, en

Manuel Arellano, *Diceño de mulata*, 1711 (detalle fig. 7).

muchos aspectos comparable con Madrid, Londres y París. Celebrada tanto por los viajeros como por sus propios habitantes, su belleza y opulencia le habían granjeado fama mundial. La ciudad estaba estratégicamente ubicada en el punto de confluencia de las grandes vías comerciales que conectaban a España, Asia y América: se hallaba en el corazón de la ruta este-oeste que unía el océano Atlántico con el Pacífico, y a Europa con Asia en una economía mundial. Además, la ciudad era una especie de imán que atraía tanto a los acaudalados como a los menos pudientes. Era el lugar en el que confluían individuos de las más diversas condiciones: españoles recientemente llegados de la metrópoli, criollos (los españoles nacidos en América), indígenas, mestizos y extranjeros que se dedicaban a todo tipo de ocupaciones, brindando su pulso a la ciudad. Con este telón de fondo —el de una de las ciudades más grandes y plurales del mundo—, se puede comenzar a esbozar la rica complejidad social y cultural que nutre a las pinturas de castas.

Hacia mediados del siglo XVII, la ciudad de México se había vuelto bastante autónoma a medida que su sociedad centraba su atención cada vez más en sí misma. El emplazamiento de la ciudad sobre un lago suponía un problema constante para sus habitantes; entre 1604 y 1629, hubo por lo menos seis inundaciones, y la aciaga inundación de 1629 paralizó literalmente la ciudad. Estos hechos obligaron a la población a ocuparse de sus propios asuntos, sin contar con la metrópoli, si deseaban hacer frente a dichas catástrofes naturales. Hacia finales de la década de 1640, la ciudad de México se había ya constituido en una entidad económica independiente, hasta el punto de dominar financieramente a España.[2]

El sentimiento de autonomía y de orgullo patriótico de los criollos, aunado al desdén que los españoles de la Península continuamente exhibían hacia éstos, fomentó la discordia entre ambos grupos, acrecentando paulatinamente su conciencia respecto de sus rasgos distintivos. A finales del siglo XVII, en la Nueva España ya había cristalizado un sentimiento claramente definido de identidad criolla, si bien sus orígenes se remontan a finales del siglo XVI.[3] Este sentimiento de criollismo es un aspecto fundamental del presente estudio. Si bien este libro se ocupa principalmente de la pintura dieciochesca, es bien sabido que este arte adquirió sus características esenciales en el siglo anterior. Además, muchos artistas del siglo XVII vivieron y trabajaron durante las dos primeras décadas del siglo siguiente.[4]

En este estudio se propone que el impulso inicial que subyace en la creación de la pintura de castas corre parejo con un marcado sentimiento de criollismo que surgió en la Nueva España a finales del siglo XVII. Cuando en 1680 el famoso erudito criollo Carlos Sigüenza y Góngora (1645-1700) escribió, a modo de epígrafe de una de sus principales obras: "Consideren lo suyo los que se empeñan en considerar lo ajeno", estaba expresando un sentimiento latente en un amplio sector de la elite criolla.[5] Esta postura se hizo patente por medio de una serie de vías. En primer lugar, varios escritores criollos se abocaron a reescribir el pasado prehispánico de la Nueva España, estrategia que les permitía divisar una historia que no sólo fuese grandiosa sino singular. De hecho, el indígena anterior a la Conquista —específicamente los reyes aztecas— confería a México una especie de genealogía noble equiparable a la de griegos y romanos en Europa. En segundo lugar, el surgimiento de un gran número de advocaciones locales —a muchas de las cuales se atribuía dotes milagrosas—, ubicó firmemente a la Nueva España en el centro de una cosmografía cristiana selecta. La fama que alcanzó la Virgen de Guadalupe, por ejemplo, resultó ser un recurso extraordinario para alardear acerca del destino providencial de la colonia.[6] En tercer lugar, la riqueza y la abundancia de recursos naturales del territorio novohispano se convirtieron en tópicos del discurso de orgullo criollo.

Para estar a la altura de este ideal casi mítico de superabundancia, la elite colonial llevaba una vida ostentosa: construían residencias ricamente ataviadas, vestían con opulencia, se desplazaban en lujosos carruajes, erigían suntuosas iglesias y escuelas e invertían grandes sumas de dinero en sus festividades públicas. Se trataba de símbolos externos cuyo propósito era mostrar la superioridad de la colonia; símbolos que indujeron a algunos forasteros a acudir a la Nueva España para acceder a esta riqueza y a otros a deplorar lo que consideraban un despilfarro extravagante y una relajación de las costumbres. Sin embargo, no hay que olvidar que este creciente sentimiento de identificación con lo local por parte de quienes vivían en la Nueva España no se restringía a quienes habían nacido allí. A menudo españoles y extranjeros que pasaban un tiempo considerable en la Nueva España desarrollaban un sentimiento análogo de pertenencia a la tierra.

* * *

Este estudio se basa en el análisis de una serie de fuentes primarias y secundarias, así como de un conjunto de materiales visuales. Los campos de la historia y la antropología han generado una serie de importantes estudios sobre la raza y la identidad en México que han resultado fundamentales para nuestra investigación. También hemos consultado materiales de archivo y crónicas de los siglos XVII y XVIII que proporcionan gran cantidad de información sobre los conceptos raciales de la época, así como sobre la imagen que la elite del México de enton-

ces buscaba proyectar al otro lado del Atlántico. Hemos leído estos materiales con mente crítica, teniendo en cuenta la identidad de los autores y de los lectores a quienes iban dirigidos estos textos.

Con el fin de ampliar nuestra comprensión del tema de la raza y la identidad en México en el siglo XVIII, también hemos consultado varios manuscritos inéditos hallados en archivos y bibliotecas de México, España y Estados Unidos, algunos de los cuales se analizan aquí por primera vez y en profundidad. Como algunos de estos textos no se escribieron con ánimo de ser publicados, sus autores se impusieron un menor grado de autocensura, por lo que nos ofrecen una valiosa perspectiva de las opiniones de ciertos individuos que vivieron en la colonia. En cuanto a los materiales visuales que comentamos, muchos conjuntos de cuadros de castas y de imágenes comparativas se publican en esta obra por primera vez. Desde la publicación en 1989 de la monografía de María Concepción García Sáiz sobre la pintura de castas, en la que se documentan cincuenta y nueve series, se han identificado muchos otros cuadros.[7] Las series de castas conocidas hasta la fecha superan fácilmente el centenar, y continúan apareciendo en el mercado.[8] Este nutrido grupo de obras nos ha permitido ofrecer una imagen más amplia del desarrollo de este género pictórico.

Uno de los problemas que surge en el estudio de la pintura de castas es que, debido a la dispersión de las series, a menudo resulta difícil ofrecer una imagen completa de lo que originalmente brindaban. Otro problema es que, aunque por fortuna disponemos de un buen número de conjuntos firmados, muchos son anónimos y se encuentran sin fechar. Basándonos en los atuendos de los personajes y en la relación formal entre las series, generalmente ha sido más fácil establecer su fecha aproximada que adscribirlos a un determinado artista. Con todo, la atribución es una cuestión que queda fuera del alcance del presente estudio. Desde la década de 1980 algunos historiadores del arte mexicano vienen sumando sus esfuerzos para publicar monografías sobre artistas coloniales.[9] Estos estudios han permitido que la atribución de ciertas obras de arte resulte un tanto más sencillo que antes. No obstante, las monografías sobre el tema siguen siendo escasas y los pintores activos en México demasiado cuantiosos como para abordar este asunto adecuadamente en estas páginas.

Una consideración más para delinear este estudio es que no todos los cuadros de castas tienen la misma calidad. Algunos conjuntos, como los atribuidos a Juan Rodríguez Juárez y a José de Ibarra, o bien los firmados por Luis Berrueco, Juan Patricio Morlete Ruiz, Miguel Cabrera, Andrés de Islas, José de Páez y José Joaquín Magón, presentan un mayor grado de sofisticación formal e iconográfico que muchos de los que aún son anónimos. En este libro aludimos a la calidad de las series como condición necesaria para comprender el desarrollo del género. Sin embargo, nuestro propósito no es incidir en las cuestiones de valoración o de gusto, sino concentrarnos más bien en los procesos sociales que constituyen el trasfondo de la creación de este generó pictórico en lugar de su calidad artística. Se debe hacer una aclaración y es que hemos sido selectivos. Nos hemos dejado guiar, no por la intención de resaltar los conjuntos inéditos (aunque necesariamente, a menudo ha ocurrido así), sino por la conciencia de que determinadas series constituyen ejemplos destacados dentro del espectro sorprendentemente amplio de representaciones.

El capítulo 1 ofrece una breve introducción al conjunto de obras del género y proporciona información sobre las series conocidas hasta la fecha. En esta primera aproximación se comenta el desarrollo cronológico de las obras, su abanico de calidades y dimensiones, los artistas que las ejecutaron y la relación entre ellos —factor clave que coadyuvó a la constante popularidad del tema en el siglo XVIII. Es importante observar que, mientras este capítulo se centra en muchos de los conjuntos conocidos en la actualidad, es probable que las conclusiones que presentamos cambien con la aparición de obras hasta ahora desconocidas y el subsiguiente descubrimiento de nuevas firmas. El presente estudio no está en ningún caso cerrado ni pretende estarlo. Por el contrario, se ha planteado para ofrecer al lector una idea del espectro de imágenes pertenecientes a este género antes de abordar un comentario más detallado del contenido de las obras. En este capítulo, nos detenemos además en la historiografía de la pintura de castas y los métodos que se vienen utilizando desde el siglo XIX para estudiar el género.

El capítulo 2 es estrictamente histórico. Examina las complejidades inherentes a una sociedad estratificada, en la que se cruzan el plano racial y el económico. Las dos ideas principales que se exploran aquí son: a) de qué manera la raza, como construcción social, operaba en México durante la colonia y, b) cómo el gran atractivo que ofrecían las teorías sobre el origen de los pueblos y las ideologías raciales en toda Europa contribuyó a fomentar la obsesión por la raza, especialmente en el siglo XVIII. Nuestro planteamiento no es cuantitativo ni estadístico, sino más bien cualitativo, pues se basa en una amplia gama de fuentes primarias y secundarias con el fin de ilustrar la forma en que la raza, como principio organizador de la sociedad colonial, se convirtió en el tema de un género pictórico que perduró durante un siglo entero. La primera parte del capítulo aborda la discrepancia entre la realidad de una sociedad en constante flujo y el deseo de fijarla. La segunda se centra en un

manuscrito satírico inédito del siglo XVIII titulado "Ordenanzas del Baratillo de México" (1754). El análisis de este texto se considera importante, porque pone de manifiesto cómo determinados conceptos referentes al mestizaje de la población de la colonia estaban tan profundamente arraigados que incluso se llegaron a parodiar en la literatura de la época. También revela que para el siglo XVIII, los textos y las imágenes cuyo tema eran las castas, además de reflejar los discursos raciales, participaban en la formación misma de la cultura racial de la época.

El capítulo tercero quiere explicar la aparente contradicción de un género pictórico que, al tiempo que celebra el mestizaje, subraya la legitimidad de la jerarquía racial. Se analizan sistemáticamente una serie de conjuntos tempranos de castas pintados entre 1711 y 1760, partiendo de que estas primeras obras se insertan dentro del marco más amplio del discurso de orgullo criollo, y que difieren significativamente de las creadas en la segunda mitad de la centuria. En diálogo con este capítulo, el siguiente pone de manifiesto las diferencias entre los conjuntos de la primera época y los elaborados aproximadamente a partir de 1760. En concreto, el capítulo 4 examina el significado de la pintura de castas en relación con los cambios políticos acaecidos en la colonia durante la aplicación de las reformas borbónicas entre 1759 y 1808. Mantenemos que, mientras las obras tempranas presentaban un fuerte sentimiento de criollismo, las más tardías se centran en un número limitado de temas y de escenas que guardan un estrecho paralelismo con las cuestiones planteadas por los reformadores borbónicos. La última parte del capítulo analiza la pintura de castas enmarcada dentro la afición que había por la historia natural en la España borbónica. Descartando la idea de que la pintura de castas es un simple reflejo de la realidad, nos proponemos demostrar que muchas de estas imágenes, además de estar idealizadas, encierran una fuerte carga ideológica. Asimismo, reparamos en el tema de los pintores de las series y sus comitentes, y en los motivos que redundaron en popularidad para el género a lo largo del siglo XVIII.

Mientras que los dos capítulos anteriores tratan de obras de arte creadas por artistas coloniales y ofrecen un contexto que permite interpretar su producción, el quinto capítulo tiene por tema una serie de textos, en su mayoría de autores españoles. Utilizamos un manuscrito inédito de Joaquín Antonio de Basarás y Garaygorta titulado "Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y philipinos" (1763), como estudio de caso para explicar la imagen que algunos españoles tenían de la colonia; el manuscrito incluye extensas descripciones sobre las castas y otros materiales afines, así como dibujos. Además, se compara el texto de Basarás con otros escritos contemporáneos de españoles y criollos que describieron a México. La yuxtaposición de estas fuentes permite comprender las estrategias de que algunos autores se servían para representar a la colonia, así como la forma en que dotaron a las imágenes de significado y valor. Mi intención es resaltar los planteamientos a menudo semejantes para describir a la colonia, y señalar especialmente la aparente contradicción que entrañan los textos y las imágenes que por una parte exaltan y por otra desmitifican la realidad colonial. Como observará el lector, los materiales visuales aquí analizados no se limitan a la pintura de castas, pero se relacionan con el género de diversos y muy sugerentes modos. Muchas de las imágenes son representaciones de indígenas, mismos que ocupan un lugar central en gran parte de estas fuentes. Como habitantes originarios del Nuevo Mundo, los indígenas se convirtieron en emblemas de gran versatilidad. En México, tanto españoles como criollos admiraban el pasado heroico de los indígenas previo a la Conquista, a la vez que lamentaban su presunto estado de degradación actual. Desde otra perspectiva, los temas del origen y la capacidad racional de los indígenas suscitaban una constante polémica, asunto que estudiamos con detenimiento.

* * *

En nuestro análisis de la pintura de castas y del ambiente sociocultural que dio lugar al género, recurrimos a varias disciplinas. Se ha impuesto como necesario devanar las madejas de la historia, de la antropología, de la literatura y de la historia del arte para hacer evidente la rica superposición de significados de los cuadros. Con todo, esto debe considerarse sólo el principio de lo que esperamos dará lugar a muchos e interesantes estudios. Si bien nos hemos centrado en la capital virreinal, apenas hemos tocado Puebla, otro centro artístico esencial que produjo cuadros de castas cuyo análisis convendría emprender. El estudio de la cultura suntuaria tal como se presenta en estas obras —trajes, telas, joyas y demás accesorios— es otro aspecto fascinante que merece por sí mismo un atento análisis. Nuestra intención ha consistido fundamentalmente en ir más allá del planteamiento de la pintura de castas como ejemplo de arte exótico realizado para un público europeo, por lo que hemos preferido considerar el trasfondo social, político e histórico más amplio que alimentó al género. Al situar a la pintura de castas en el marco más extenso de la formación de la identidad dentro del contexto colonial, el presente libro se propone mostrar que estas obras son también imágenes cuidadosamente construidas de lo propio. En un sentido todavía más amplio, el libro pretende exponer y explicar diversos modos en que la imagen y el poder podían confluir en el mundo colonial.

I

Pintores y pinturas: una tradición visual y su historiografía

La pintura de castas construye la identidad racial por medio de la representación visual. Es uno de los géneros pictóricos más fascinantes del periodo colonial en México particularmente, y del siglo XVIII en general. Ejecutadas a modo de series de imágenes consecutivas, las pinturas representan el complejo proceso de mestizaje entre los tres grupos principales que habitaban ese territorio español: indígenas, españoles y africanos. Aunque el interés por la clasificación de las razas puede rastrearse desde la Antigüedad clásica y durante la Edad Media, el tema estuvo en boga especialmente durante el siglo XVIII, cuando los estudiosos y la gente común buscaban explicarse por qué difería el color de la piel y el comportamiento de los individuos. Entre las cuestiones más ampliamente debatidas figuraba el intenso mestizaje que se producía en América. Tanto científicos como viajeros y funcionarios de la Corona, entre otros, avanzaron sus hipótesis sobre la población híbrida del Nuevo Mundo. La pintura de castas constituye, pues, un indicio visual singular de esta constante fascinación por la genealogía de la humanidad.

La primera característica que llama la atención de los cuadros de castas es la manera en que se realizaron: a manera de imágenes sucesivas que documentan el proceso de mestizaje entre los pobladores del Nuevo Mundo. La mayoría de los conjuntos constan de dieciséis escenas pintadas cada una sobre un lienzo o lámina de cobre. Sin embargo, a veces las escenas se organizan sobre un mismo soporte dividido en compartimientos (fig. 1), o sobre un lienzo horizontal que muestra a todas las castas reunidas (fig. 2).[1] Cada imagen reproduce a una pareja, hombre y mujer de distintas razas, con uno o dos de sus hijos, y la imagen se acompaña de una inscripción que identifica la mezcla racial representada. Además de ofrecer una tipología de las razas humanas, la mayoría de los cuadros de castas incluyen muestras de objetos locales, alimentos y ejemplares de la flora y la fauna del Nuevo Mundo. Algunas obras se apartan de este esquema básico de representación al retratar a los distintos grupos raciales integrados en una vista urbana. Así, *El Parián* exhibe el mercado principal de la ciudad (fig. 3); los números que aparecen al pie de las figuras remiten a una leyenda anotada al dorso que describe la "Calidad de las personas que habitan en la ciudad de México".[2]

Las obras presentan tamaños diversos, que no indican una relación directa entre dimensión y calidad. Aunque los cuadros de los artistas más destacados suelen ser de mayor tamaño que muchos anónimos, existen conjuntos de pequeño formato muy bien logrados. Además, algunas imágenes se crearon como ilustraciones de libros. Alcanzó tal popularidad el género durante el siglo XVIII, que artistas de todas las condiciones produjeron series de castas para satisfacer a una ávida clientela. Algunos de estos conjuntos son de mano de los mejores pintores de la Nueva España, aunque los autores de la mayoría de las más de cien series siguen siendo desconocidos.[3]

A pesar del evidente interés que la pintura de castas tiene para especialistas de diferentes disciplinas —historia del arte, antropología, historia, literatura, estudios culturales, etcétera—, el género no ha suscitado mayor interés crítico sino en fechas recientes.[4] Sin embargo, la investigación sobre la pintura de castas sigue siendo escasa, y en general de poca utilidad para comprender un género pictórico cuya popularidad no decayó a lo largo de todo un siglo. El problema estriba en los supuestos metodológicos utilizados desde finales del siglo XIX para interpretar estas obras y el tipo de preguntas que generalmente se plantean los especialistas.

El interés por la pintura de castas se remonta a las últimas décadas del siglo XIX. En 1884, el antropólogo francés Ernest Théodore Hamy adquirió en una librería parisina un conjunto incompleto de cuadros de castas firmados por Ignacio de Castro, que en la actualidad se localiza en el Musée de l'Homme de París.[5] El análisis



1 Anónimo, *Pintura de castas*, c. 1725, óleo sobre lienzo, 175 × 115 cm. Colección particular.



2 Anónimo, *Pintura de castas* (detalle), c. 1770-1780, óleo sobre lienzo, 104 × 245 cm. Banco Nacional de México, México, D.F.

3 Anónimo, *El Parián*, c. 1770, óleo sobre lienzo, 55 × 90,2 cm. Colección particular.

que Hamy realizó de la serie de Castro inició una específica forma de analizar que se ha perpetuado hasta nuestros días, a saber, el intento de cuantificar el porcentaje de sangre pura —es decir, española— que hay en las distintas razas representadas. A menudo los estudios se acompañan de elaboradas tablas que determinan con precisión los distintos grados de la mezcla.[6] La mayoría de las investigaciones que se hicieron en un primer momento, además de documentar la aparición de nuevos conjuntos, resaltaban el supuesto valor etnográfico de las obras.[7] En 1908, el antropólogo francés R. Blanchard, por ejemplo, apuntó que los cuadros de castas eran "documentos de máxima importancia etnográfica por los lugares, los oficios, las costumbres, los instrumentos y las vestimentas representados. También son importantes desde el punto de vista social, pues nos proporcionan los nombres de los distintos tipos de mestizajes". Sin embargo, Blanchard se lamentaba del escaso valor antropológico de las pinturas, pues consideraba que la representación de los distintos personajes era "puramente fantástica", lo que comprendía el defecto principal de las obras.[8] Esta asociación de la pintura de castas con la etnografía tal vez explique en parte por qué Manuel Toussaint, fundador de la historia del arte colonial mexicano, menciona el género sólo de pasada y exclusivamente con la intención de documentar a Castro como pintor novohispano y no español, contradiciendo así a Hamy.[9]

Una cuestión sobre la que los especialistas se han preguntado reiteradamente es la función original de la pintura de castas. Dado que la mayoría de los cuadros representan lo mismo —esto es, una secuencia de combinaciones raciales—, los expertos han tendido a asignar a las obras un propósito colectivo. Blanchard sostenía que los españoles habían creado el género como registro visual de las distintas castas con el objetivo de distinguirse de los mestizos, aunque no llegó a explicar de qué manera.[10] Basándose en la obra del historiador mexicano Gregorio Torres Quintero, Teresa Castelló Yturbide



afirma que la pintura de castas sirvió como apoyo visual para que los párrocos (que, a partir de 1640, mantenían libros separados para españoles, indios y castas) pudieran determinar la identidad racial de quienes iban a ser bautizados, desposados o enterrados.[11] Esta teoría carece de fundamento ya que ningún conjunto de cuadros de castas jamás ha aparecido en los inventarios de alguna iglesia en México. Es más, la nomenclatura utilizada para designar a las distintas castas no es homogénea, lo que excluye dicha función utilitaria de las obras.[12]

En términos más generales, los especialistas se han inclinado por la idea de situar la producción de la pintura de castas dentro del contexto de la Ilustración española. El antropólogo español Francisco de las Barras de Aragón escribe en 1929 que los cuadros "fueron motivados por el espíritu de investigación científica en la época en que España estudiaba a fondo sus posesiones y enviaba comisiones de hombres de ciencia por todos sus dominios".[13] En 1973, el autor español Isidro Moreno Navarro publicó el primer estudio monográfico dedicado a la pintura de castas desde el punto de vista antropológico.[14] Mediante la utilización de complejos diagramas, intentó demostrar que la pintura de castas presentaba un número limitado de mestizajes, pero que biológicamente las combinaciones posibles eran infinitas. En vista de que la pintura de castas no plasmaba fielmente la realidad, Moreno Navarro argüía que las obras eran producto del interés taxonómico característico de la España ilustrada, en una época en que la influencia del naturalista sueco Carlos Linneo (1707-1778) se difundía por Europa.[15]

Si bien es cierto que el *Sistema naturae* (1735), de Linneo ejerció una influencia enorme sobre científicos, filósofos e intelectuales de todo el mundo occidental, las primeras pinturas de castas preceden en más de dos décadas a la publicación de la obra de este taxonomista. Como pondré de manifiesto a lo largo del presente estudio, el interés por la clasificación evidente en la pintura de castas antecede a la Ilustración, remontándose a la Antigüedad clásica y al medioevo. Insistir en que la pintura de castas es exclusivamente fruto de la Ilustración en Europa es un concepto no sólo reductor sino hasta cierto punto falaz.

En *Las castas mexicanas: Un género pictórico americano* (1989), que reúne por primera vez el amplio corpus de cuadros de castas, la historiadora del arte española María Concepción García Sáiz dedica toda una sección a analizar la función de este género. Según esta autora, las obras eran una especie de *souvenir* exótico destinado a las audiencias europeas.[16] Si bien reconoce que algunos cuadros nunca salieron de México, admitiendo por ende que quizá también existiera un mercado local para este tipo

de pintura, señala que constituían una especie de cuadro de la vida colonial que apelaba de forma natural a una clientela extranjera "ilustrada".[17] Desde entonces, la historiadora del arte mexicana Elena Isabel Estrada de Gerlero ha intentado asociar la producción de cuadros de castas con las *Relaciones geográficas*, serie de elaborados cuestionarios emitidos por el Consejo de Indias a partir de principios del siglo XVI. Los cuestionarios requerían información detallada sobre distintos aspectos de los territorios americanos con el fin de mejorar su gobierno; los funcionarios coloniales los cumplimentaban y a menudo añadían dibujos.[18] Aunque no existen pruebas que indiquen que el amplio corpus de la pintura de castas respondiera siquiera someramente a las exigencias de las *Relaciones geográficas*, el deseo de vincular a las pinturas con un tipo específico de documentación supone otro intento forzado de establecer una función para estas obras.

La idea de atribuir una función específica a la pintura de castas (o a cualquier obra de arte) exige ser cuestionada. A menos que existan pruebas concretas que señalen el camino que se traza para un determinado objeto (a saber, a quién iba destinado y dónde estaba previsto que se expusiera), asumir que el arte tiene una función específica es un error de óptica. Esto habida cuenta de que la producción de cuadros de castas engloba un siglo entero, lo que haya impulsado la creación de determinadas series en determinados momentos no explica la creación del género en su totalidad. Este libro cuestiona la utilidad de asignar una función concreta a la pintura de castas, o de llegar a una interpretación única y colectiva para un conjunto de obras tan amplio. No se trata de explicar para qué servían las obras, sino más bien de interpretar las imágenes desde la especificidad de su propio contexto histórico.

Además de la función de las obras, otro tema impregna la historiografía de la pintura de castas: su "realismo". Los especialistas del siglo XIX y de las primeras décadas del siglo XX dieron por sentado la nomenclatura racial presente en las obras, atribuyendo un valor documental a los cuadros. Los expertos actuales también han puesto de relieve el realismo de las pinturas. Así, García Sáiz ha sugerido en reiteradas ocasiones que los cuadros de castas son fragmentos de la vida colonial. Según esta autora, la aparición del género en el siglo XVIII supone "una refrescante entrada de aire limpio en la recargada atmósfera de los temas religiosos". Partiendo de la idea de que el arte colonial se inspiraba en gran medida en modelos europeos, García Sáiz insiste en que la pintura de castas despunta como género único ya que "por primera vez al pintor colonial se le pide que abandone los modelos ajenos y que dirija su mirada a su alrededor".[19]

La cuestión del realismo en la pintura de género no es nueva para los historiadores del arte, sobre todo para los especializados en pintura holandesa de género del siglo XVII. Consideradas a veces como descripciones directas de la naturaleza, y otras como complejas imágenes con significados ocultos, basados en fuentes literarias (por ejemplo, los libros de emblemática), o bien como simples ejercicios de virtuosismo artístico, el estudio de la pintura de género holandesa del siglo XVII ha generado una amplia literatura interpretativa.[20] A pesar de esto, hace tiempo que se ha descartado la antigua idea decimonónica según la cual este género aspiraba a reflejar la realidad. Como acertadamente ha observado el historiador del arte Egbert Haverkamp-Begemann, "los artistas holandeses no describían la realidad; en casi todos los casos construyeron una realidad plausible, en parte utilizando elementos de la realidad y en parte recurriendo a su imaginación, haciendo una labor de poetas más que de reporteros".[21]

Mientras que la literatura sobre la pintura de género holandesa es copiosa y polémica, la que aborda la pintura de castas es todavía muy escasa para haber suscitado un debate serio. Apenas unos cuantos comentarios expresados por los historiadores aluden a la naturaleza artificial de estas obras. En su estudio pionero de 1946 sobre la presencia de los africanos en México, Gonzalo Aguirre Beltrán observaba que la mayor parte de los términos empleados para describir las distintas castas no se utilizaban en la comunicación habitual.[22] En 1967, Magnus Mörner suscribe este punto de vista, alegando que dichos términos son "producto de unos cuantos intelectuales y artistas. Además, ilustran el interés casi patológico de la era por la genealogía". Tras comentar lo que considera una "absurda" yuxtaposición en la pintura de castas de gentes de distinta raza y condición, Mörner concluye que estas obras son "un tipo de arte amable, más propio del gusto por lo exótico y el rococó del siglo XVIII que de un esfuerzo serio por presentar la realidad social de América".[23]

Las denominaciones raciales que figuran en los cuadros fundan un tema que abordaremos con más detenimiento en el segundo capítulo, aunque ciertamente estos comentarios ya apuntan al grado de artificio de la pintura de castas. En la década de 1990, una serie de estudios de Estrada de Gerlero y míos subrayaban su aspecto ficticio.[24] De hecho, al igual que en la pintura de género holandesa del siglo XVII, dar por hecho que los cuadros de castas son representaciones reales de la vida cotidiana equivale a privarlos de la posibilidad de codificar cualquier otro significado que exceda lo descriptivo. Del mismo modo, considerarlos simplemente documentos etnográficos o un conglomerado de elementos "reales" en escenarios "reales" supone reducir las múltiples posibilidades hermenéuticas que ofrecen. Eso no denota que los referentes de la vida real de las pinturas no sean importantes; de hecho, la pintura de castas se beneficia-

ría enormemente de un estudio que se centrara en la cultura material que presentan.[25] Pero ésta sería sólo una forma más de enfocar este complejo grupo de obras.

Quizá la fascinación que tanto la pintura de género holandesa del siglo XVII como la de castas suscitan entre los espectadores actuales se relaciona con la incapacidad para interpretar estas obras de forma satisfactoria y unánime; esta incapacidad está estrechamente vinculada con la ausencia de testimonios escritos sobre la intención de los artistas o de sus comitentes. Sin embargo, como afirma el historiador del arte Michael Baxandall, "la explicación de la intención no es el testimonio de lo que pasaba por la mente del pintor sino una construcción analítica sobre sus fines y sus medios, en la medida en que inferimos la relación del objeto con circunstancias identificables".[26] Si en lugar de centrarnos en las intenciones de los artistas lo hacemos en las asociaciones que las imágenes podrían haber despertado en el espectador de la época seguramente obtendremos resultados más positivos, o al menos más interesantes, al percibir la cultura de la que derivan dichas imágenes.

En la última década, los especialistas en arte holandés han prestado mayor atención a las relaciones entre las condiciones históricas, sociales y culturales y la producción artística, lo que ha producido interpretaciones más sugerentes y persuasivas.[27] Últimamente, también se han publicado varios estudios de gran utilidad sobre el arte mexicano, que se proponen comprender el proceso intelectual que subyace en la creación de imágenes, teniendo en cuenta la especificidad de su contexto.[28] La aplicación de distintas metodologías, como la historia del arte, la historia social y la teoría de la recepción, nos acercan a la mejor comprensión del contexto en el que se desarrollaron las obras, lo que a su vez facilita un enfoque más amplio del complejo tema de la recepción pública.

El presente estudio considera, entre sus tareas más importantes, la de investigar la interpretación contemporánea de la pintura de castas, tema primordialmente ligado a la manera en que la producción de imágenes codifica los significados. Este proceso necesariamente conecta las funciones mnemónicas con el proceso de representación. En otras palabras, se aborda la forma en que un artista crea imágenes y en la que el público recurre a sus registros de experiencias visuales anteriores. Como han señalado la antropóloga Susanne Küchler y el historiador del arte Walter Melion, la producción de imágenes es "el lugar de la intensa interacción entre los procesos mnemónicos y la formación cultural".[29]

Aquí cabe una aclaración: aunque contextualizar la producción de las series de castas puede arrojar luz sobre los significados de las obras, ello no implica que todos los públicos del siglo XVIII interpretaran las imágenes del mismo modo. La decodificación de la imagen dependía en gran medida de los antecedentes culturales de cada espectador. Ello es tan válido para el siglo XVIII como para hoy.

* * *

LA CONSTRUCCIÓN DE UNA TRADICIÓN VISUAL

La historia de la pintura novohispana del siglo XVIII está por escribirse. Existen pocas monografías y aún queda mucho por aprender sobre los artistas y sus métodos de trabajo. A pesar de esto, en el estudio de la pintura de castas se trazan los vasos comunicantes entre varios artistas, hecho que de alguna manera nos permite discernir mejor los modos de producción artística en la Nueva España. Algunos conjuntos destacan por la originalidad de sus composiciones, aunque existe una marcada interdependencia entre ellos y la mayoría de los cuadros repiten convenciones ya asentadas. Muchos artistas tendían a crear más de una serie y se copiaban las obras unos a otros, lo que explica la transmisión de los modelos. Además, en una red artística dominada por el gremio, los estilos y los motivos se transmitían de maestro a aprendiz, y así de una generación a otra.

El gremio de pintores de la Nueva España, que seguía el modelo del sistema gremial medieval europeo, era el órgano jerárquico que gobernaba a los artistas. Su finalidad era mantener ciertas normas artísticas y defender los intereses de sus miembros. Como es bien sabido, el sello de tal sistema se fundaba en la relación maestro-aprendiz. El propietario de un taller, maestro artesano, empleaba aprendices que trabajaban sin remuneración a cambio de alojamiento e instrucción en el arte. Cuando el aprendiz había alcanzado cierto nivel de experiencia y conocimiento, se convertía en oficial, o ayudante de taller, y recibía una paga. Los maestros establecidos solían emplear a varios oficiales a la vez, para ser auxiliados con los distintos encargos. El objetivo del aprendiz era convertirse en maestro, pero dar el salto no siempre era sencillo; los ayudantes de taller debían examinarse por el veedor y el alcalde, las dos autoridades máximas del gremio. El examen era costoso y, además, los maestros habitualmente promocionaban a sus propios hijos o parientes cercanos, con vistas a perpetuarse como dinastías artísticas y a seguir controlando el mercado.[30]

En la ciudad de México, el gremio de artistas es imprescindible para comprender el desarrollo de la pintura de castas y su popularidad a lo largo del siglo XVIII. La agrupación de artistas en academias también contribuyó al florecimiento del género. Otro elemento clave que puede explicar en parte el éxito de los cuadros de

castas y el amplio abanico de calidades que presentan está relacionado con su tema. Aunque las últimas ordenanzas (1686) de pintores y doradores exigían que los "indios", un eufemismo que servía para designar a los artistas "no cualificados" en general, se examinaran si iban a crear imágenes religiosas, abrir un taller o una tienda, éstos podían pintar paisajes, bodegones "y otras cualesquiera cosas" sin el requisito de examinarse.[31] Si bien, no siempre se llegaba a supervisar el trabajo de los artistas que no habían cumplido con tal trámite, la libertad para pintar temas seculares probablemente fuera un factor que favoreció la proliferación de cuadros de castas y su factura tan desigual.

7 Manuel Arellano, *Diceño de mulata*, 1711, óleo sobre lienzo, 101,6 × 74,3 cm. Denver Art Museum, Colección de Jan y Frederick Mayer.

4 Manuel Arellano, *Diceño de mulato*, 1711, óleo sobre lienzo. En paradero desconocido.

5 Manuel Arellano, *Diceño de chichimeco, natural del Partido del Parral*, 1711, óleo sobre lienzo, 103,5 × 78,5 cm. Museo de América, Madrid.

6 Manuel Arellano, *Diceño de chichimeca, natural del Partido del Parral*, 1711, óleo sobre lienzo, 103,5 × 78,5 cm. Museo de América, Madrid.









8 Atribuido a Juan Rodríguez Juárez, *De español y de india, produce mestizo*, c. 1715, óleo sobre lienzo, 80,7 × 105,4 cm. Breamore House, Hampshire, Inglaterra.



9 Atribuido a Juan Rodríguez Juárez, *De español y de mestiza, produce castizo*, c. 1715, óleo sobre lienzo, 80,7 × 105,4 cm. Breamore House, Hampshire, Inglaterra.



10 Atribuido a Juan Rodríguez Juárez, *De castizo y española, produce español*, c. 1715, óleo sobre lienzo, 80,7 × 105,4 cm. Breamore House, Hampshire, Inglaterra.



11 Atribuido a Juan Rodríguez Juárez, *De español y de negra, produce mulato*, c. 1715, óleo sobre lienzo, 80,7 × 105,4 cm. Breamore House, Hampshire, Inglaterra.



12 Atribuido a Juan Rodríguez Juárez, *De español y mulata, produce morisca*, c. 1715, óleo sobre lienzo, 80,7 × 105,4 cm. Breamore House, Hampshire, Inglaterra.

13 Atribuido a Juan Rodríguez Juárez, *De español y de morisca, produce albino*, c. 1715, óleo sobre lienzo, 80,7 × 105,4 cm. Breamore House, Hampshire, Inglaterra.


DESPANOL, YMULATA
PRODUCE MORISCA.

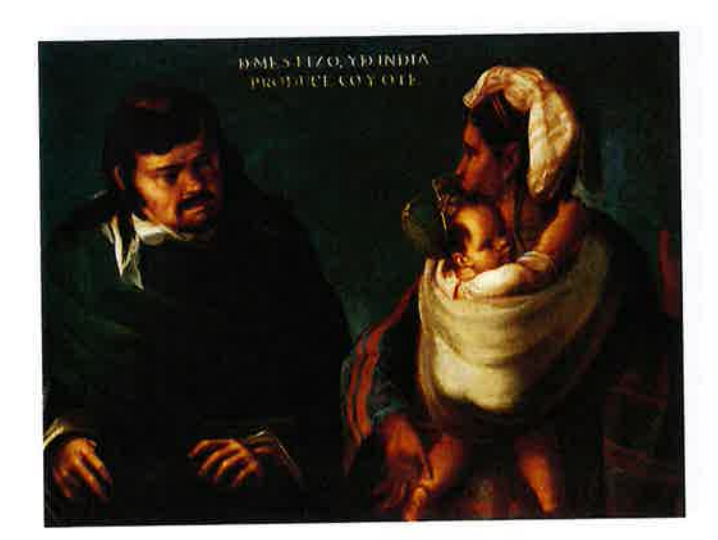












16 Atribuido a Juan Rodríguez Juárez, *De indio y loba, produce grifo que es tente en el aire*, c. 1715, óleo sobre lienzo, 80,7 × 105,4 cm. Breamore House, Hampshire, Inglaterra.

17 Atribuido a Juan Rodríguez Juárez, *De lobo y de india, produce lobo que es torna atrás*, c. 1715, óleo sobre lienzo, 80,7 × 105,4 cm. Breamore House, Hampshire, Inglaterra.

18 Atribuido a Juan Rodríguez Juárez, *De mestizo y de india, produce coyote*, c. 1715, óleo sobre lienzo, 80,7 × 105,4 cm. Breamore House, Hampshire, Inglaterra.

14 Atribuido a Juan Rodríguez Juárez, *De mulato y de mestiza, produce mulato que es torna atrás*, c. 1715, óleo sobre lienzo, 80,7 × 105,4 cm. Breamore House, Hampshire, Inglaterra.

15 Atribuido a Juan Rodríguez Juárez, *De negro y de india, produce lobo*, c. 1715, óleo sobre lienzo, 80,7 × 105,4 cm. Breamore House, Hampshire, Inglaterra.

19 Atribuido a Juan Rodríguez Juárez, *Indios mexicanos*, c. 1715, óleo sobre lienzo, 80,7 × 105,4 cm. Breamore House, Hampshire, Inglaterra.

20 Atribuido a Juan Rodríguez Juárez, *Indios otomites que van a la feria*, c. 1715, óleo sobre lienzo, 80,7 × 105,4 cm. Breamore House, Hampshire, Inglaterra.

21 Atribuido a Juan Rodríguez Juárez, *Indios bárbaros*, c. 1715, óleo sobre lienzo, 80,7 × 105,4 cm. Breamore House, Hampshire, Inglaterra.

El conjunto más antiguo que se conoce de este tipo está firmado y fechado por un miembro de la familia de los Arellano, posiblemente Manuel.[32] Hasta la fecha sólo se han identificado cuatro obras de este conjunto (figs. 4-7).[33] Aunque la serie de Arellano representa exclusivamente tipos raciales individuales, sus obras se consideran el prototipo a partir del cual se desarrolló el resto del género que incluye al padre y a la madre de distinta raza con su hijo dentro de la misma composición.

Dos conjuntos atribuidos a Juan Rodríguez Juárez (1675-1728) siguen el modelo de la serie de Arellano. Del primero se han localizado siete cuadros (figs. 77-83) y del segundo, que al parecer está completo, catorce obras (figs. 8-21).[34] Muchas de las figuras de esta última serie se inspiran en gran medida en las obras de Arellano, especialmente el mulato que sostiene una caja de rapé y los "indios gentiles" (figs. 14, 21). La calidad desigual de los cuadros sugiere que el artista completó la serie con la colaboración de sus ayudantes. Además, la existencia de una copia contemporánea del conjunto hace suponer que la práctica de crear más de una serie de castas por taller era muy habitual ya a principios de siglo y que los artistas compartían indistintamente los elementos.[35] Un recurso que podía facilitar la transmisión de modelos era la preparación de bocetos de las composiciones. En este sentido, es interesante señalar que en un cuadro anónimo que presenta a todas las castas en el mismo soporte figuran personajes que recuerdan los de Rodríguez Juárez (fig. 1). El estilo suelto de la obra probablemente indicaría que es de mano de un artista secundario, empero su









carácter abocetado también podría sugerir que estaba destinada a servir de modelo de taller de los distintos prototipos raciales —tal vez incluso en el taller del propio Rodríguez Juárez.

Además de las pruebas que proporcionan las obras mismas, el lazo entre Arellano y Rodríguez Juárez se sustenta en fuentes documentales. Rodríguez Juárez descendía de una ilustre familia de pintores activos en la ciudad de México en el siglo XVII; su padre, Antonio Rodríguez (1636-1691/1692) era un pintor destacado, su bisabuelo y abuelo maternos habían sido los famosos pintores Luis y José Juárez (c. 1585-1639; 1617-1661). El hermano de Juan, Nicolás Rodríguez Juárez (1667-1734), también era pintor oficial. Este linaje artístico sin duda colaboró para la popularidad de Juan, y a que se le conociera con el sobrenombre del "Apeles mexicano".[36]

El orgullo que los hermanos Rodríguez Juárez sentían por su oficio es evidente en la fundación de una academia de arte en la ciudad de México en 1722 o antes.[37] En 1728, junto con otros artistas, firmaron una carta autorizando a fray Miguel de Herrera para que suplicara al rey el reconocimiento oficial de su academia.[38] Nada se sabe del funcionamiento de dicha institución, si bien el historiador del arte Guillermo Tovar de Teresa ha propuesto que se creó siguiendo el modelo de la academia de dibujo que Bartolomé Esteban Murillo y Francisco Herrera el Joven habían fundado en Sevilla en 1660.[39] Esto indica que, sin abandonar las prácticas artísticas del gremio, estos artistas deseaban que la pintura se reconociera como una de las artes liberales del virreinato, y demostrar que se trataba de una actividad intelectual y no meramente de un oficio manual.[40] Se ignora si Manuel de Arellano fue miembro de esta primera asociación, aunque se supone que tenía estrechos vínculos personales y artísticos con Juan Rodríguez Juárez, ya que Arellano lo nombró su albacea testamentario en 1722.[41]

Relacionada de cerca con la serie de Rodríguez Juárez se encuentra otra serie incompleta de castas atribuida a José de Ibarra (1685-1756), de cuya autoría se conocen nueve obras (figs. 84-92).[42] Aunque se observa en esta serie una influencia clara de los modelos de Rodríguez Juárez, Ibarra introduce importantes novedades, en particular la escena de la familia comiendo tamales y buñuelos en un escenario campestre (fig. 88). Otra innovación es la presencia de las figuras de cuerpo entero por oposición a tres cuartos. La vinculación de ambos pintores está sólidamente respaldada por pruebas documentales, en donde se afirma que Ibarra no sólo fue miembro activo de la academia de Rodríguez Juárez y posiblemente uno de sus oficiales, sino también amigo íntimo de Juan

Atribuido a Juan Rodríguez Juárez, *Indios bárbaros*, c. 1715 (detalle fig. 21).

y de su hermano Nicolás. Nicolás fue testigo de la primera boda de Ibarra en 1718, mientras que Juan lo fue de la segunda en 1719. Para reforzar y comprender la hondura de esta relación se sabe además que en 1722 Juan nombró a Ibarra su albacea testamentario.[43]

Ibarra es una figura clave que liga a dos generaciones de pintores: los relacionados con los hermanos Rodríguez Juárez por un lado y los que pertenecían a la llamada generación de la Maravilla Americana por otro.[44] Este nombre procede de un libro del mismo título escrito por el famoso pintor Miguel Cabrera en 1756, donde el artista defiende la naturaleza divina de la imagen original de la Virgen de Guadalupe. También incluye los pareceres de varios pintores de la ciudad de México que corroboraron sus conclusiones, entre otros Ibarra, Manuel de Ossorio, Juan Patricio Morlete Ruiz, Francisco Antonio Vallejo, José de Alcíbar y José Ventura Arnáez.[45] Muchos de estos artistas se asociaron en una segunda Academia de Pintura fundada en 1753 y dirigida por Ibarra, por entonces el pintor de más edad y mayor renombre.[46]

La creación de dicha academia se hizo eco directamente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fundada en Madrid en 1752; pero, como ha observado Tovar de Teresa, también fue una prolongación de la fundada por los hermanos Rodríguez Juárez hacia 1722, a la que pertenecía Ibarra.[47] En ambos casos prevalece el deseo de los pintores de que se reconozca formalmente la institución y de elevar la condición de la pintura. De hecho, tras la creación de la academia de 1753, muchos artistas comenzaron a referirse a sí mismos en sus testamentos, contratos y otros documentos como nobles practicantes del arte liberal de la pintura, o además se confesaban miembros de la Academia de Pintura.[48] En 1754 varios artistas de la colonia suplicaron al rey que otorgara su real protección a la Academia de Pintura, señalando que se reunían dos veces por semana "para mejor instruirse en ella, mediante la corrección de los unos a los otros y de los mayores a los menores".[49] Veinticinco pintores firmaron la petición, incluidos varios de los creadores de conjuntos de castas, como Morlete Ruiz y Cabrera.[50] Aunque no lograron obtener la protección real, muchos volvieron a intentarlo en 1768, añadiendo en esta ocasión además de la pintura otra de las artes, la escultura.[51] Tuvieron que pasar casi tres décadas para que el rey otorgara su protección a una academia de arte en México: la Real Academia de San Carlos se fundó oficialmente en 1783. La agrupación de estos artistas es de principal importancia para comprender cómo el género de la pintura de castas siguió evolucionando durante la segunda mitad del siglo XVIII. En su calidad de presidente de la academia de 1753, Ibarra conocía a muchos de sus integrantes, de modo que no resulta del todo difícil imaginar que fuera él quien provocara desde los inicios el interés por el género en Morlete Ruiz y Cabrera, así como en otros artistas de su generación. Además, se sabe que Morlete Ruiz fue aprendiz de Ibarra cuando este maestro abrió un taller en su casa.[52]

Son siete los cuadros que se conocen de una serie de castas firmada y fechada por Morlete Ruiz en 1761 (figs. 103-104; 106-109), que se publican por primera vez aquí.[53] A partir de una comparación con estas obras, es posible atribuir actualmente al mismo artista tres cuadros sueltos de un segundo conjunto, conservado en una colección particular en Cádiz.[54] Morlete Ruiz (1713-1772?) nació en Guanajuato. En 1729 se trasladó a la ciudad de México, donde desarrolló una brillante carrera. En 1733 celebró su boda en la casa de Ibarra en la ciudad de México, lo que pone de manifiesto el grado de proximidad entre ambos artistas.[55] Los cuadros de Morlete están relacionados con los de Ibarra en su preferencia por figuras de cuerpo entero situadas en exteriores, pero las composiciones se diferencian de los modelos de la generación antecedente al poner más énfasis en el estado social y la ocupación de las figuras y, frecuentemente, al plasmar su actitud. Es el caso, por ejemplo, de una obra que representa a un español con uniforme militar (fig. 106), y el de otra en que se muestra a una niña que intenta con entusiasmo alcanzar la muñeca que su padre tiene en la mano (fig. 103).

Si bien la serie de Morlete Ruiz data de 1761, el género gozaba ya de intensa popularidad durante la primera mitad del siglo XVIII. Una serie anónima que puede fecharse hacia 1730-1750 (figs. 22-31), por ejemplo, se inspira claramente en los conjuntos de Rodríguez Juárez.[56] Además, existen pruebas documentales que señalan el gran éxito de la pintura de castas antes de la década de 1760. En 1759, por ejemplo, un observador de la época señalaba que el género estaba de moda entre cierta clientela española.[57]

Una de las mejores series es la firmada por Miguel Cabrera (1695?-1768) en 1763 (figs. 110-123).[58] Como se verá en el tercer capítulo, a Cabrera le corresponde el mérito de haber introducido un número importante de cambios en el género. La eficacia del conjunto de Cabrera radica en la cálida intimidad de su estilo y sobre todo en su capacidad para comunicar las emociones mediante el sutil contacto físico entre las figuras. De hecho, Cabrera fue uno de los artistas de mayor éxito del siglo XVIII; recibió encargos de todos los sectores de la elite, incluyendo a varias órdenes religiosas y a Manuel Rubio y Salinas, arzobispo de México de 1748 a 1765. Con el fin de atender la creciente demanda, Cabrera debió tener un gran taller en el que empleaba a varios aprendices y oficiales. Merced a su taller y a su participación en la academia de 1753, Cabrera formaba parte de una íntima red

22 Anónimo, *De español e india, produce mestizo*, c. 1730-1750, óleo sobre lienzo, 84 × 105 cm. Colección particular.

23 Anónimo, *De español y castiza, produce español*, c. 1730-1750, óleo sobre lienzo, 84 × 105 cm. Colección particular.

24 Anónimo, *De español y negra, produce mulato*, c. 1730-1750, óleo sobre lienzo, 84 × 105 cm. Colección particular.

25 Anónimo, *De español y mulata, produce morisco*, c. 1730-1750, óleo sobre lienzo, 84 × 105 cm. Colección particular.









26 Anónimo, *De español y morisca, produce albino*, c. 1730-1750, óleo sobre lienzo, 84 × 105 cm. Colección particular.

27 Anónimo, *De negro e india, produce lobo*, c. 1730-1750, óleo sobre lienzo, 84 × 105 cm. Colección particular.


D ESPAÑOL
Y MORISCA,
PRODVZE
ALBINO.


D NEGRO E
YNDIA, PRO
DVZE LOBO.



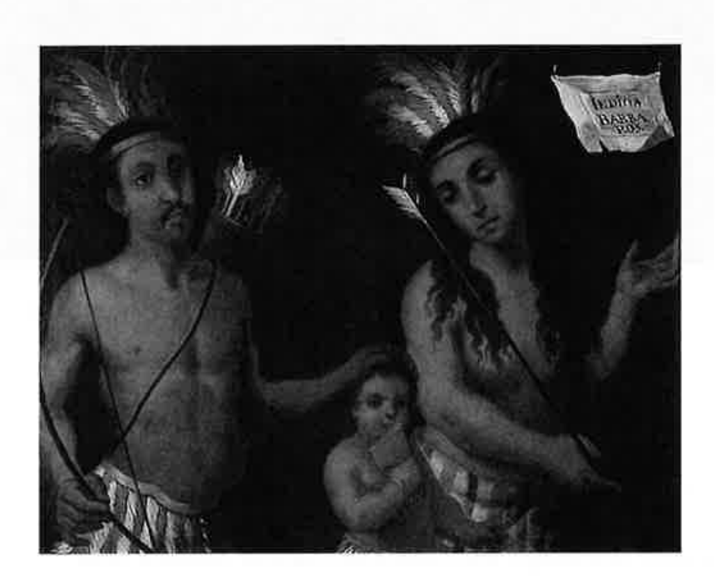
28 Anónimo, *De lobo e india, produce lobo torna atrás*, c. 1730-1750, óleo sobre lienzo, 84 × 105 cm. Colección particular.



29 Anónimo, *De mulato y mestiza, produce mulato torna atrás*, c. 1730-1750, óleo sobre lienzo, 84 × 105 cm. Colección particular.



30 Anónimo, *De india y coyote, produce zambaigo*, c. 1730-1750, óleo sobre lienzo, 84 × 105 cm. Colección particular.



31 Anónimo, *Indios bárbaros*, c. 1730-1750, óleo sobre lienzo, 84 × 105 cm. Colección particular.



32 José de Páez, *Indios bárbaros montarases, 1*, c. 1770-1780, óleo sobre cobre, 50,2 × 63,8 cm. Colección particular.

de artistas. Por ejemplo, su relación con Morlete Ruiz iba más allá de la participación de ambos en la academia de 1753 y de la inspección de la imagen original de la Virgen de Guadalupe; a la muerte de Cabrera, Morlete Ruiz tasó sus cuadros, un privilegio que sin duda apunta a la intimidad entre ambos.

Andrés de Islas y José de Páez fueron contemporáneos de Cabrera. Sus obras a menudo recuerdan el estilo de éste, pero se desconoce en gran medida su relación con Cabrera. En la década de 1770 Islas realizó al menos dos conjuntos de castas, fechados en 1772 y 1774, respectivamente (figs. 126-128; 130; 132-143), además existen por lo menos cinco conjuntos que se inspiran en los suyos.[59] Prácticamente no hay información disponible sobre Islas, aunque sabemos que fue testigo de Cabrera cuando éste redactó su testamento un mes antes de morir, en 1768.[60] Su presencia en un momento tan trascendente en la vida de Cabrera da testimonio de la amistad que los unía y de que ésta excedía su trato profesional. Aunque Islas no gozó de la fama de Cabrera o Morlete Ruiz, fue un "maestro de pintor" que trabajó para círculos oficiales y que debió contar con cierto grado reconocido de prestigio.[61]

José de Páez (1720-1790?) también creó varias series de castas que datan de alrededor de 1770-1780 (figs. 32-43).[62] Su estilo, que puede calificarse de sentimental a pesar de las poses un tanto rígidas y acartonadas de los personajes, se asemeja al de Cabrera, lo que seguramente explica en parte su gran éxito. No se sabe prácticamente nada de Páez, excepto que fue uno de los artistas más prolíficos del siglo XVIII. Es muy factible que gran parte de su obra estuviera destinada a la exportación, ya que sus cuadros pueden encontrarse tras las fronteras de la



33 José de Páez, *De español y mestiza, castiza, 2*, c. 1770-1780, óleo sobre cobre, 50,2 × 63,8 cm. Colección particular.

Nueva España, en Perú, Guatemala y Venezuela entre otros lugares.[63] Uno de sus conjuntos de castas, que está incompleto, incluye escenas que evocan algunas de las que habían previamente introducido Rodríguez Juárez y Cabrera. Así, la representación de un grupo familiar junto a una estufa (fig. 37) recuerda la representación del mismo tema por Rodríguez Juárez (fig. 11), mientras que el interior de una tienda de tabaco se asemeja más a una escena de Cabrera (figs. 42, 122). Con todo, Páez aportó algunas escenas —como la del interior de una chocolatería con cestos o petates de mimbre en la repisas del fondo y en la que un cartel reza: "Chocolate. Bueno" (fig. 40)— que confieren a este conjunto un sabor particular. La idea de que las series de Páez tenían como destino la exportación se afianza por la manera en que las firma, haciendo mención explícita de su ejecución en México: "Jsp de Páez fecit, en Mexico". Al igual que en el caso de Islas, varios conjuntos posteriores se inspirarían en los de Páez.[64] De tal suerte que dos series de Buenaventura José Guiol (del que lamentablemente carecemos de información), por ejemplo, siguen muy de cerca los modelos de Páez e incluso recuerdan su estilo (figs. 44-45).[65]

La mayoría de los cuadros de castas que se conocen datan de las décadas de 1770 y 1780, aunque resulta difícil establecer las ligaduras entre sus artistas porque se carece de información sobre ellos y sus obras. Sin embargo, puede seguirse el desarrollo del género mediante un par de ejemplos tras la fundación de la Real Academia de San Carlos en 1783. El español Jerónimo Antonio Gil (1732-1798) se ganaría el honor de fundar la academia que finalmente recibiría la protección real. Según Gil, la razón



34 José de Páez, *De español y castiza, español, 3*, c. 1770-1780, óleo sobre cobre, 50,2 × 63,8 cm. Colección particular.

principal para erigir la academia era fomentar la industria popular mediante la adecuada educación de los artesanos, para lo que era imprescindible enseñarles dibujo —considerado la madre de todas las artes. Gil se lamentó del sistema gremial novohispano y de su poca capacidad para mantener la calidad del arte:

> [Existen] más de cuarenta obradores de varios sujetos que comerciando con los ramos de pintura, escultura, dorado y ensamblado, se llaman generalmente tratantes, quienes sin poseer la más ligera luz de dibujo expenden multitud de obras imperfectas, que horrorizan al verlas, y reciben en sus casas varios jóvenes que [...] se dedican a servirlos en sus asuntos domésticos, privándolos con este motivo de que asistan a esta Escuela.[66]

El comentario de Gil brinda una idea de la cantidad de talleres que operaban en la Nueva España y de la situación un tanto laxa en que se hallaba la práctica artística gremial. Mientras Gil esperaba la llegada de maestros de España para trabajar en la nueva academia, empleó temporalmente a artistas locales que consideraba suficientemente aptos, entre otros a José de Alcíbar, Francisco Clapera, Rafael Gutiérrez, Juan Sáenz, Manuel Serna y Mariano Vásquez. A pesar de que Gil hizo especial hincapié en que los artistas-maestros no aceptaran encargos particulares, esta regla no llegó a cumplirse. Si bien no existen pruebas de que se hayan pintado cuadros de castas en las salas de la nueva academia, al menos uno de sus maestros ejecutó un conjunto tras su fundación.

Francisco Clapera (1746-1810) realizó una serie que puede fecharse en torno a 1785 (figs. 46-51). Clapera













35 José de Páez, *De mestizo e india, coyote, 4*, c. 1770-1780, óleo sobre cobre, 50,2 × 63,8 cm. Colección particular.

36 José de Páez, *De negro e india, lobo, 5*, c. 1770-1780, óleo sobre cobre, 50,2 × 63,8 cm. Colección particular.

37 José de Páez, *De español y negra, mulato, 6*, c. 1770-1780, óleo sobre cobre, 50,2 × 63,8 cm. Colección particular.

38 José de Páez, *De español y mulata, morisco, 7*, c. 1770-1780, óleo sobre cobre, 50,2 × 63,8 cm. Colección particular.

39 José de Páez, *De lobo y mestiza, cambujo, 10*, c. 1770-1780, óleo sobre cobre, 50,2 × 63,8 cm. Colección particular.

José de Páez, *De español y negra, mulato, 6.*, c. 1770-1780 (detalle fig. 37).



nació en Barcelona y fue miembro supernumerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, pero desarrolló su carrera en América y murió en México. Clapera había viajado a Perú como parte del séquito del virrey Manuel de Guiror (1776-1780); en 1779 hizo una estancia en México en su camino de vuelta a España. Allí conoció a Gil, que había llegado el año anterior, que lo convenció para que se quedara en México y de que formara parte de la academia que había proyectado fundar.[67] Clapera desempeñó una serie de cargos en la institución de Gil por lo menos hasta 1791, fecha en la que se rechazó su solicitud para el puesto de director de pintura, concedido al valenciano Rafael Ximeno y Planes. A pesar de este contratiempo, Clapera no abandonó la asociación; fue tasador oficial de la misma por lo que colaboró con Ximeno y Planes en la valuación del inventario a la muerte de Gil en 1798.[68]

Ser el único español de quien se conoce haber pintado una serie de castas, hace a Clapera un miembro sin-

40 José de Páez, *De español y morisca, albina, 8*, c. 1770-1780, óleo sobre cobre, 50,2 × 63,8 cm. Colección particular.

41 José de Páez, *De español y albina, torna atrás, 9*, c. 1770-1780, óleo sobre cobre, 50,2 × 63,8 cm. Colección particular.

42 José de Páez, *De chino cambujo y mulata, albarazado, 11*, c. 1770-1780, óleo sobre cobre, 50,2 × 63,8 cm. Colección particular.

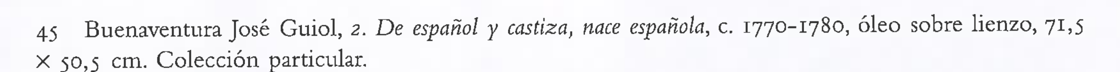
43 José de Páez, *De albarazado y mulata, barcina, 12*, c. 1770-1780, óleo sobre cobre, 50,2 × 63,8 cm. Colección particular.







44 Buenaventura José Guiol, *1. De español e india, nace mestiza*, c. 1770-1780, óleo sobre lienzo, 71,5 × 50,5 cm. Colección particular.



45 Buenaventura José Guiol, *2. De español y castiza, nace española*, c. 1770-1780, óleo sobre lienzo, 71,5 × 50,5 cm. Colección particular.



página siguiente Buenaventura José Guiol, *1. De español e india, nace mestiza*, c. 1770-1780 (detalle fig. 44).






De Español, y Negra
Mulato.


De Mulato, y Española
Morisco


De Barcino, y Mula
ta China.

46 Francisco Clapera, *1. De español e india, mestiza*, c. 1785, óleo sobre lienzo, 54 × 40,5 cm. Denver Art Museum, Colección de Jan y Frederick Mayer.

47 Francisco Clapera, *4. De español y negra, mulato*, c. 1785, óleo sobre lienzo, 54 × 40,5 cm. Denver Art Museum, Colección de Jan y Frederick Mayer.

50 Francisco Clapera, *14. De chino e india, genízaro*, c. 1785, óleo sobre lienzo, 54 × 40,5 cm. Denver Art Museum, Colección de Jan y Frederick Mayer.



gular dentro del resto de los artistas citados hasta el momento. Algunas de sus escenas recuerdan los modelos de otros artistas contemporáneos novohispanos, tales como Ramón Torres (del que tampoco contamos con información), particularmente el cuadro en el que se ve un español y una india junto a un puesto de fruta y otro en que la familia aparece realizando textiles en un telar del obraje de su casa (véanse figs. 146 y 156). Sin embargo, el color azul que prevalece en muchas de las composiciones y el detalle con que están trabajadas las poses de los personajes siguen claramente los ideales neoclásicos que Gil había implantado. Así, en uno de los cuadros (fig. 48) el *contrapposto* del mulato revela los antecedentes más académicos de Clapera. Éste además introdujo escenas nuevas, como la que muestra a un borracho tirado en el suelo (fig. 51).

Los modelos siguieron circulando de mano en mano entre los artistas, lo que se advierte en una serie firmada y fechada por Mariano Guerrero en 1787 (figs. 52-54).[69] Guerrero se aparta de los modelos de Clapera al incorporar dos grupos familiares en un mismo lienzo, aunque por lo demás las escenas son casi idénticas a las del maestro



48 Francisco Clapera, *5. De mulato y española, morisco*, c. 1785, óleo sobre lienzo, 54 × 40,5 cm. Denver Art Museum, Colección de Jan y Frederick Mayer.

49 Francisco Clapera, *13. De barcino y mulata, chino*, c. 1785, óleo sobre lienzo, 54 × 40,5 cm. Denver Art Museum, Colección de Jan y Frederick Mayer.

51 Francisco Clapera, *15. De genízaro y mulata, jíbaro*, c. 1785, óleo sobre lienzo, 54 × 40,5 cm. Denver Art Museum, Colección de Jan y Frederick Mayer.

52 Mariano Guerrero, *3. De español y castiza, español; 4. De español y negra, mulata,* 1787, óleo sobre lienzo 35,5 × 47,7 cm. Colección particular.



Abajo Francisco Clapera, *14. De chino e india, genízaro,* c. 1785, (detalle fig. 50).





53 Mariano Guerrero, *7. De español y albina, torna atrás; 8. De torna atrás e india, loba,* 1787, óleo sobre lienzo 35,5 × 47,7 cm. Colección particular.



54 Mariano Guerrero, *15. De barcino e indio, jíbaro; 16. De jíbaro y mulata, tente en el aire,* 1787, óleo sobre lienzo 35,5 × 47,7 cm. Colección particular.









55 Luis Berrueco, *Español con negra, sale mulato*, c. 1740, óleo sobre lienzo, 100 × 100 cm. Colección particular, Palma de Mallorca, España.

56 Luis Berrueco, *No te entiendo con cambujo, sale tente en el aire*, c. 1740, óleo sobre lienzo, 100 × 100 cm. Colección particular, Palma de Mallorca, España.

57 Luis Berrueco, *No te entiendo con india, sale china*, c. 1740, óleo sobre lienzo, 100 × 100 cm. Colección particular, Palma de Mallorca, España.

58 Luis Berrueco, *Generación de indios*, c. 1740, óleo sobre lienzo, 100 × 100 cm. Colección particular, Palma de Mallorca, España.



59 Luis Berrueco, *Castizo con española, sale español*, c. 1740, óleo sobre lienzo, 100 × 100 cm. Colección particular, Palma de Mallorca, España.



60 Luis Berrueco, *Cambujo con india, sale albarazado*, c. 1740, óleo sobre lienzo, 100 × 100 cm. Colección particular, Palma de Mallorca, España.



61 Anónimo, *Pintura de castas*, c. 1750, óleo sobre lienzo, 67 × 56,2 cm. Colección particular.



62 Anónimo, *De india y mestizo, produce coyota*, c. 1790-1800, óleo sobre lienzo. Colección particular, México.



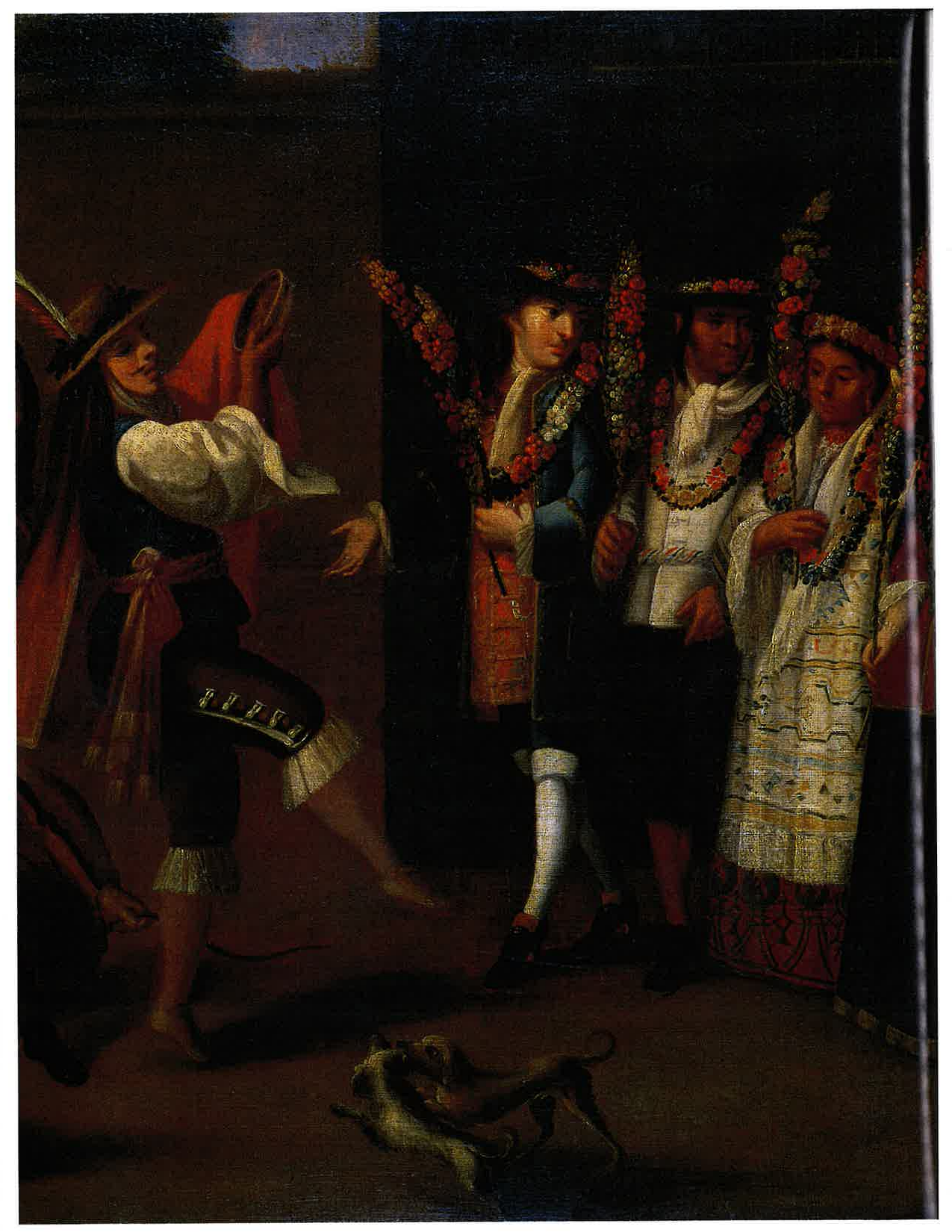
63 Anónimo, *De chino y mulata, produce gíbarao*, c. 1790-1800, óleo sobre lienzo. Colección particular, México.

español. En este caso contamos con documentos que corroboran la relación entre estos artistas: Guerrero aparece junto a Rafael Gutiérrez (otro pintor perteneciente a la Real Academia de San Carlos) como tasador de un segundo inventario de la colección de pinturas de Gil, lo que sugiere que conocía a Clapera.[70]

La pintura de castas tuvo un desarrollo paralelo en Puebla, la segunda ciudad en importancia del virreinato de la Nueva España, aunque disponemos de mucha menos información sobre los artistas. Según las referencias documentales, el primer conjunto ejecutado en esa ciudad fue un encargo del obispo de Puebla, Juan Francisco Loaiza (1743-1747), a Luis Berrueco. Berrueco descendía de una dinastía de pintores poblanos; además, fue un artista prolífico, que probablemente dirigía un gran taller donde los ayudantes tendrían acceso a sus diseños. A pesar de que no se ha localizado el conjunto que encargó Loaiza, que al parecer plasmaba a todas las castas en un único soporte, se conoce otra serie de dieciséis lienzos firmada por este artista en una colección particular en España (figs. 55-60).[72] En vista de que el género se había desarrollado exitosamente en la ciudad de México, resulta lógico colegir que la idea de Loaiza de componer la obra mostrando a todas las castas procediera de su conocimiento previo de los conjuntos creados en la capital del virreinato. El género no tardó en arraigarse en Puebla, donde las pinturas de castas figuran en los inventarios de la época por lo menos desde 1752.[73] Además, hay por lo menos dos series de castas que siguen los modelos de Berrueco, incluyendo una serie que muestra a todas las castas en un mismo lienzo (fig. 61).[74]

Los cuadros de castas continuaron pintándose hasta principios del siglo XIX. Un conjunto anónimo e incompleto exhibe de manera fehaciente que la originalidad y la calidad del género decayeron con el paso del tiempo, hasta el extremo de que las obras se volvieron un tanto adocenadas (figs. 62-63).[75] En éstas las figuras son planas e inexpresivas, y en el mismo sentido se han perdido los ricos detalles de los tejidos y los atuendos que habían caracterizado a muchos conjuntos de décadas anteriores. La desaparición del género en el siglo XIX está claramente ligada al rechazo de la estructuración jerárquica de la sociedad de castas después de la Guerra de Independencia de México en 1810, aunque probablemente dicho fenómeno también se relaciona con la abolición oficial del sistema gremial en 1813.[76] A pesar de que los gremios desaparecieron de forma paulatina, los artistas que entonces aspiraban a alcanzar reconocimiento ingresaban en la Real Academia de San Carlos, donde los temas preferidos eran otros, y donde el gusto poco a poco se fue transformando con la introducción del neoclasicismo y el estudio de los modelos de la Antigüedad.[77] En resumen: la pérdida de interés por la pintura de castas puede atribuirse a una combinación de factores, entre los que se cuentan la aversión a coleccionarlos dada la nueva realidad social y política del país, la erradicación de la estructura de gremios y el progresivo cambio del gusto.

Por qué la clasificación racial se tornó en el tema de un género pictórico tan singular, y la manera en que las obras fueron interpretadas en su época constituyen los tópicos alrededor de los cuales surgen las reflexiones del resto del libro.



2

¿Una maravillosa "variedad de colores"?: ideología racial y el sistema de castas

En 1770 el prelado español Francisco Antonio Lorenzana, arzobispo de México desde 1766 hasta 1772, destacó la diversidad de México por oposición a la península Ibérica: "Dos Mundos ha puesto Dios en las Manos de Nuestro Católico Monarca, y el Nuevo no se parece a el Viejo, ni en el clima, ni en las costumbres, ni en los naturales. [...] En la España Vieja sólo se reconoce una casta de hombres, en la Nueva muchas y diferentes".[1] Como observaba Lorenzana, la composición social de México durante el siglo XVIII se basaba en la existencia de diferentes castas. Este término se empleó en México para designar las diferentes mezclas raciales que conformaban la sociedad así como para indicar su posición socioeconómica.[2] No obstante, el énfasis puesto por el prelado en la heterogeneidad social de la Nueva España, distaba mucho de implicar una coexistencia armoniosa entre las diferentes razas; servía más bien para recordar tanto a la Corona española como a sus súbditos, que México continuaba siendo una sociedad ordenada y jerárquica en la que cada grupo ocupaba un nicho socioeconómico particular que se definía fundamentalmente por la raza. A lo largo del periodo colonial, las autoridades civiles y eclesiásticas españolas hicieron hincapié en las diferencias raciales como forma de ejercer su control sobre la población. Pese a ello, el mestizaje impidió la clasificación de facto de la población, cuestión que inquietaba seriamente a las autoridades de la Península. Esta ansiedad ante la posible pérdida de control de la población impregnó gran parte de la realidad en la Nueva España, y contribuyó hasta cierto punto a la emergencia de la pintura de castas.

Desde el siglo XVI, los españoles traspusieron su propio esquema social a sus dominios del Nuevo Mundo. La supeditación del Estado a la Iglesia y la ideología de la limpieza de sangre —según la cual la honorabilidad de un cristiano viejo se definía por la ausencia de sangre judía o musulmana— fueron factores importantes de la organización social jerárquica de España.[3] La brecha que dividía nobles de plebeyos marcaba significativamente a la sociedad, misma que trasladaron a sus dominios ultramarinos durante la colonización del Nuevo Mundo. Al convertir a los indígenas al cristianismo, imperativo que dio justificación a la empresa colonial, los españoles pasaron a ser la aristocracia del país, sin importar su procedencia u ocupación. Este sentimiento de superioridad fue comentado por Thomas Gage (1602-1656), dominico inglés que en 1626 viajó a México: "Se encuentra a cada paso en toda la América gentes que se dan por hidalgos entre los españoles, pretendiendo todos hasta la fecha, descender por línea recta de alguno de los conquistadores, aunque sean más pobres que Job".[4]

Los indígenas —exceptuada su propia clase noble— se asociaban con la agricultura y el trabajo servil, de manera que se convirtieron en la masa tributaria. Con todo, el sistema español admitió la existencia de una república de indios dentro de sus territorios, reconociendo, así, la existencia de una jerarquía interna en este grupo. Además, dado que los pueblos originarios estaban destinados a volverse colectivamente "cristianos nuevos", contaban con el amparo de la Corona.[5]

Los negros, en cambio, habían sido traídos al Nuevo Mundo como esclavos, y en teoría ocupaban los escalafones más bajos de la sociedad: trabajaban como sirvientes domésticos para los españoles y como obreros en los ingenios de azúcar, las minas y las haciendas.[6] Se les consideraba un grupo homogéneo sin derechos, cuya redención sólo podía alcanzarse a nivel personal tras haber probado su lealtad a la Iglesia y a sus amos. En la práctica, sin embargo, los españoles a menudo preferían a los negros como capataces de los indios para que supervisaran su trabajo. Por su asociación con los blancos, muchos negros llegaron a alcanzar una posición superior a la de los indígenas. Además, durante generaciones la posesión de escla-

Atribuido a Juan Rodríguez Juárez, *Desposorio de indios*, c. 1715 (detalle fig. 82).

vos simbolizó la superioridad de los españoles pues eran tenidos como bienes materiales.[7]

Si bien los matrimonios entre estos tres grupos no fue práctica común sino hasta la segunda mitad del siglo XVII, las relaciones sexuales entre españoles, indígenas y negros tuvieron lugar desde el siglo XVI, gracias a lo cual emergió un extenso grupo de gente mezclada conocido colectivamente como las castas.[8] Desde un punto de vista técnico, la palabra casta designaba a todos los miembros de la sociedad, incluyendo a españoles e indígenas; sin embargo, fue mayormente utilizado por los españoles y los criollos para diferenciarse de las numerosas mezclas raciales. La frecuencia de las mezclas incrementó tanto que, hacia finales del siglo XVIII, casi una cuarta parte de la población de México era ya mestiza, de la cual un gran porcentaje se concentraba en la capital del virreinato.[9]

El mestizaje fue la consecuencia de una situación no prevista del todo desde temprano en la colonia. La total ausencia de mujeres durante la Conquista propició las relaciones casuales entre españoles e indias desde comienzos del siglo XVI. En 1501 la Corona toleró la alianza entre españoles e indias, condicionada por el lazo legítimo del matrimonio, a pesar de lo cual la mayoría de estas relaciones seguían siendo ilícitas.[10] La primera generación de mestizos —así denominados los hijos nacidos de español e indio— después de la Conquista se integró a la cultura de la madre o el padre. Sin embargo, cuando a finales del decenio de 1530 el término mestizo se volvió común en su uso, solía más bien aludir a individuos que no habían logrado integrarse a ninguno de estos grupos, y pasó a ser prácticamente sinónimo de ilegitimidad.[11] Como resultado de esta evidente falta de pertenencia cultural a menudo se impidió a los mestizos acceder a posiciones de poder y prestigio.

Para finales del siglo XVI, la legislación colonial había restringido drásticamente los derechos de los mestizos: se les prohibía emplear mano de obra indígena, llevar armas sin permiso, reclamar títulos nobiliarios reservados a indígenas, ser notarios públicos y acceder al clero (en caso de no ser legítimos), entre otras cosas.[12] La actitud general hacia este grupo queda perfectamente perfilada por las palabras del famoso jurista español Juan Solórzano y Pereira (1575-1655), que consideraba que los mestizos eran "la mejor mezcla, que hay en Indias" (teniendo en cuenta su proporción de sangre española), pero sólo aquellos que eran de nacimiento legítimo, lo que excluía a la mayoría.[13] Los mulatos, hijos de la mezcla entre español y negro, se homologaban también con la ilegitimidad, por lo que padecían una práctica discriminatoria y una serie de restricciones jurídicas semejantes a las de sus progenitores africanos.[14] A finales del siglo XVI, los mestizos y mulatos eran vistos como una masa de vagabundos que vivía al margen de la sociedad.[15]

La estabilidad del orden social español se fundamentaba en la diferencia entre españoles e indígenas, el mantenimiento de la estabilidad interna dentro de cada república y la eficaz restricción de los derechos y los deberes de negros y castas, de tal forma que la vigilancia de las fronteras raciales constituía un elemento esencial para garantizar la supervivencia del sistema español. Una prueba manifiesta de esta forma de control de comienzos del siglo XVI fue la imposición de unas rígidas disposiciones segregacionistas, mediante las cuales los españoles se reservaron para sí ciertas zonas residenciales en tanto relegaron a otras a la masa de indígenas: en el centro de la ciudad circundada por el denso valle de México, los conquistadores delinearon una zona especial para sí mismos y sus esclavos, conocida como la traza; al tiempo que los indígenas quedaron distribuidos en los barrios de alrededor con la expresa restricción de vivir en el centro. Al principio esta política obedeció a propósitos defensivos, pues los españoles temían levantamientos indígenas; contó con el apoyo de las órdenes mendicantes pues era una forma de aislar a los indios neófitos de los españoles corruptos y de sus esclavos negros, y de mantenerlos concentrados, lo que redundaría en una mejor labor proselitista y su conversión al cristianismo.[16]

Además de este patrón de exclusión residencial, se implantaron otras medidas para aislar a los diversos grupos étnicos de la colonia. Así, una cédula real de 1563 —y decretada repetidamente en lo posterior— prohibía a españoles, negros, mulatos y mestizos vivir en los barrios de indígenas. Una medida semejante se prescribió por esas mismas fechas en la ciudad de México, en que se obligaba a los indios a residir en sus propios barrios, lejos de los españoles y los mestizos.[17] El empeño en mantener dividida a la población prosiguió a lo largo del periodo colonial; se fomentó especialmente durante momentos de crisis, aunque también para facilitar la recaudación del tributo indígena.[18] Con todo, estos intentos de separar a los habitantes de la Nueva España resultaron en su mayoría infructuosos, ya que el trato y la comunicación entre las diversas castas cuando confluían, por ejemplo, en el Zócalo durante sus quehaceres diarios, no podía evitarse.

La unión de indios y negros era la más temida y perturbadora para los funcionarios coloniales. Por citar un ejemplo sobre este particular, consta que en 1574, el virrey Martín Enríquez de Almansa (1568-1580) observó alarmado que el aumento de esclavos negros y la proliferación de mestizos y mulatos en la capital ponían en

grave peligro la estabilidad de la colonia; al virrey le desvelaba que indios y negros conspiraran contra los españoles, convencido de que si ambos grupos se unían, "no se yo quién sería parte para resistillos".[19] Según el virrey tan grave problema se prevendría si se compelía a que cada uno se desposara exclusivamente con los de su grupo; además, habría que dictaminar que los hijos de las uniones entre indios y negros fuesen declarados esclavos. De este modo se cerraba la vía por la que los africanos que se casaban fuera de su grupo pudieran mejorar la posición social de sus hijos, que en teoría obtenían la libertad siempre y cuando la madre no fuese negra. De hecho, en su afán desmedido de evitar las nefastas consecuencias de las uniones entre indios y negros, Enríquez de Almansa propuso al rey que solicitara del Papa la prohibición total de los esponsales mixtos.[20] Aunque semejante propuesta nunca se aplicó, se promovieron otras formas de control social para inhibir el contacto entre indios y negros. Por ejemplo, si se pensaba que un negro abusaba a un indio sexualmente o de otra manera, la legislación colonial establecía que se le impusiera una severa sanción. En el caso de los esclavos, por el primer crimen se les propinaba cien latigazos en público y, por el segundo, se les mutilaban las orejas; en el caso de los negros libres se les castigaba con el exilio perpetuo.[21]

Ante la celeridad del mestizaje, nuevas leyes fueron promulgadas buscando limitar las prerrogativas y las obligaciones de los mestizos. La codificación de la legislación colonial, la *Recopilación de las leyes de los reynos de Indias* (1680), pone de manifiesto cómo se intentaba normar todos y cada uno de los aspectos de la vida de las castas, incluyendo la determinación del pago de tributo, las posibilidades laborales y el acceso a la enseñanza y a los cargos eclesiásticos. Las amistades, forma de vestir y la elección de pareja se hallaban dentro del rango de asuntos a regular por la Corona. Sin embargo, a pesar de la imposición de tan severas medidas, frecuentemente contradictorias, la mezcla de razas se convirtió en un aspecto ineluctable de la vida colonial, y el empeño de separar a los diversos grupos nunca logró implantarse.

Hacia finales del siglo XVI y comienzos del XVII fuera de los negros, la consternación de los españoles recayó en los indios. Consternación de tal envergadura que incluso los indios ladinos, hablantes de español y que en gran parte habían abandonado sus propias culturas y comunidades para adaptarse al estilo de vida de los españoles y de los mestizos, se percibieron como una amenaza, asociada con las castas sediciosas. Este temor a una posible coalición entre la masa de indígenas ladinos, negros, mulatos y mestizos se prolongó durante los siglos XVII y XVIII, lo que se demuestra ampliamente por varios testimonios de la época.[22]

La ansiedad de los españoles y criollos ante su pérdida de poder sobre la población y de sus privilegios se apoyaba en fundadas razones. A lo largo del siglo XVII, hubo varios motines que amenazaron con derrocar el orden español. Los negros habían sido desde siempre un elemento muy temido de la sociedad, y la posibilidad de un levantamiento armado se mantuvo presente en el aire. México ocupaba un lugar muy destacado entre los países importadores de esclavos del Nuevo Mundo, y su aumento en número de individuos iba aparejado con el incremento del temor entre los dignatarios. Tradicionalmente se creía más dóciles a los esclavos negros importados directamente de África, llamados bozales, que a los nacidos en las colonias, conocidos como criollos. Para el siglo XVIII un gran número de esclavos ya había nacido en la Nueva España. Muchos, que habían escapado del yugo de la esclavitud y formado comunidades de cimarrones en los caminos entre Puebla y Veracruz, eran constantemente acusados de asaltar tanto a españoles como a indios.[23]

En 1611 el entierro de una negra que al parecer había sido azotada hasta la muerte por su amo desencadenó un tumulto en la ciudad de México, en el que cerca de 1.500 africanos participaron en una vigorosa protesta. Según las autoridades españolas, después de la revuelta los africanos nombraron a su propio rey y reina y conspiraron para rebelarse con mayores miras. Al parecer la conspiración, si realmente existió, se vino abajo cuando dos traficantes de esclavos portugueses se enteraron de la intriga y alertaron a las autoridades locales. Para volver a imponer su autoridad, los oficiales coloniales apresaron y torturaron a los líderes de las cofradías de negros y promulgaron una serie de medidas de gran severidad, destinadas a suprimir cualquier tipo de resistencia futura y despojar a la comunidad negra del más ínfimo grado de autonomía y dignidad propia. Muchas de estas sanciones habían sido decretadas un siglo antes, pero no se habían hecho cumplir, entre ellas: se prohibía a negros libres o esclavos portar armas, congregarse en grupos de más de tres, y que las negras y mulatas usaran joyas, vistieran ropa de seda o llevaran escotes. Se dispuso además la disolución de todas las cofradías de negros y se decretó un toque de queda, lo que implicaba que los negros no podían deambular libremente por la ciudad al anochecer.[24]

Además de la rebelión de 1611, en el siglo XVII la ciudad de México fue testigo de otros dos motines de considerable alcance. La escasez de maíz —base alimenticia de México— y su ineficaz abastecimiento, son los motivos que suelen citarse de las rebeliones de 1624 y 1692.[25] En ambas ocasiones la capital sufrió violentas destrucciones en donde las muchedumbres encolerizadas ame-

nazaron con derrocar al gobierno español. En 1692, en la capital virreinal, un grupo de indígenas al que muy pronto se sumó la plebe, se amotinó, saqueó el mercado frente al Zócalo, e invadió y prendió fuego al palacio del virrey. Al historiar estos eventos, el intelectual criollo Carlos Sigüenza y Góngora señaló como causa del mismo las lluvias del verano precedente que habían destruido las cosechas de maíz y trigo, provocando la previsible alza de precios. Según Sigüenza, la masa de indios y castas atacó el palacio, gritando: "¡Mueran los españoles y gachupines [...] que nos comen nuestro maíz! [...] ¿No es ésta nuestra tierra? Pues, ¿qué quieren en ella los españoles?"[26] En su relación, Sigüenza señala que fue el hábito de embriagarse de los indios el detonante de la sublevación. En su narración emerge sin mordaza su absoluto desdén por la plebe novohispana a la que describe así: "Porque siendo plebe tan en extremo plebe [...] por componerse de indios, de negros criollos y bozales de diferentes naciones, de chinos, de mulatos, de moriscos, de mestizos, de zambaigos, de lobos y también de españoles que, en declarándose zaramullos (que es lo mismo que pícaros, chulos y arrebatacapas), y degenerando en sus obligaciones, son los peores entre tan ruin canallada".[27] Y luego añade: "Vivimos entre tanta plebe, al mismo tiempo que presumimos de formidables. ¡Ojalá no se hubiera verificado, y muy a nuestra costa en el caso presente, esta verdad!"[28]

Evidentemente, la complejidad de los motivos que provocaron el levantamiento de 1692 no se reduce a una mera escasez de maíz. Según el historiador Douglas Cope, el motín representó la gota que resquebrajó el dique que contenía la indignación general del pueblo ante el mal manejo de poder de las autoridades y su ineficacia para satisfacer las necesidades básicas de sus súbditos a cambio de su lealtad.[29] Fueran las que fueran las razones del motín de 1692, queda claro que éste estremeció los cimientos del gobierno español y generó grave alarma entre las autoridades del virreinato. De hecho, a poco del motín, las autoridades coloniales intentaron segregar a los indios de los españoles, y sobre todo del resto de las castas a las que se culpaba de haber instigado la sublevación de los indios.[30] Si bien estos intentos resultaron casi completamente inútiles, prueban el temor que la plebe infundía en la elite, y el deseo de esta última de instaurar un orden social más riguroso.

EL SISTEMA DE CASTAS: CONTROL SOCIAL Y LA RETÓRICA DE LA LIMPIEZA DE SANGRE

Los historiadores constantemente se han preguntado por la forma en que los españoles a pesar de su escaso número lograron imponer su autoridad en las colonias. Aunque no hay una respuesta consensuada, la difusión de las ideologías raciales y la asignación de poder y prestigio según la percepción de la identidad racial desempeñaron un importante papel en la política colonial.[31] Como ya hemos apuntado, la sociedad novohispana se dividía principalmente en españoles (o blancos) y el resto de la población, compuesto por indios, negros y castas. Tal disposición quería ser equivalente hasta cierto punto a la habida entre nobles y plebeyos en España, y establecía una clara frontera gracias a la cual los españoles se distinguían del resto de las castas y se colocaban en la cima de la pirámide social. Sobre el particular, en 1735 un observador contemporáneo comentaba que en México:

> no se hace mas distinción que blancos, o de mano prieta: los primeros son los europeos y sus descendientes, que llaman criollos [...] de mano prieta se llaman o entienden mestizos, coyotes, mulatos, lobos, zambaigos, moriscos, salta atrás, tente en el aire, jíbaros, chinos, e indios los cuales son la mayor población del reino; y los que componen los pueblos entre los que tienen estimación los caciques y tlaxcaltecos, que son los que tanto ayudaron a Cortés en su Conquista. [...] Los mulatos son los criados familiares de los españoles. [...] Las demás castas son cultivadoras de las haciendas de ganado, de ingenio de azúcar, y de otras semillas, de que es abundantísimo el reino: esta especie de gentes supeditan en todo a los indios, porque son tan audaces y desvergonzados, como tímidos aquellos, y es providencia de Dios la notable desunión y desafecto que recíprocamente se tienen todas las referidas castas con los indios, pues siendo tan pésima la inclinación de unos y otros acabarían con los españoles que es el menor número, el día que les faltase esta desunión.[32]

El desafecto "natural" entre indios y castas que se desprende del texto de este autor, distaba mucho de ser real, así, al tiempo que el grupo español queda de manera lógica al frente de las disensiones entre los grupos restantes, se libera de cualquier culpa. Más aún, este texto exhibe los mecanismos de control social instituidos por la elite española y criolla para mantener su poderío y prestigio social: la invención del sistema de castas. En efecto, a partir de la segunda mitad del siglo XVII el constante incremento de matrimonios mixtos condujo a la adquisición de mayor conciencia sobre la variedad de tipos raciales que componían a la colonia. Por lo general se identificaba a la población híbrida de estas tierras con la plebe vulgarizada y sediciosa, opinión que compartieron muchos funcionarios coloniales a lo largo de las centurias de dominación. Así por ejemplo, en el último cuar-

to del siglo XVII el virrey marqués de Mancera (1664-1673) describió a las castas como una plebe vil que iba en aumento y que sólo contribuía a la ofuscación social del reino.[33]

Según los historiadores John K. Chance y William B. Taylor, la organización por castas era un "sistema cognitivo y legal de categorías socio-raciales ordenadas jerárquicamente y creadas por la legislación española y por la elite colonial ante el creciente mestizaje de la colonia".[34] De acuerdo con estos autores el sistema se había desarrollado a partir del concepto fundamentalmente medieval y europeo de la ley natural del hombre, y por tanto poseía una connotación decididamente biológica. Los españoles de sangre acendrada ocupaban el lugar más elevado de la jerarquía y los indígenas conquistados por lo general el más bajo. Los negros y los mestizos se situaban en una posición intermedia, cuya gradación dependía de su fenotipo y rasgos culturales adscritos.[35] La definición que dan Chance y Taylor del sistema de castas que ubica a los indígenas en el peldaño inferior y a los negros en uno intermedio se basa más en la situación real de la colonia, pues el grupo indígena solía dedicarse preferentemente a la agricultura y a otras labores serviles y constituía la masa de tributarios. Sin embargo, a nivel teórico, los negros eran considerados la clase más despreciable, lo que se pone ampliamente de manifiesto en las interpretaciones contemporáneas del sistema de castas, como veremos más adelante.

Este modelo de clasificación coexistía con otros que tendían a dividir a la colonia según consideraciones culturales y económicas: por ejemplo, entre "gente de razón" e indios; "gente decente" y plebe; tributarios (indígenas, negros y mulatos) y no tributarios.[36] El historiador Douglas Cope ha sugerido que se analice el auge del sistema de castas atendiendo al legendario antagonismo entre españoles y criollos. Según este autor, en vista de que los españoles peninsulares solían desdeñar a los nacidos en América, los criollos inventaron el sistema —hasta cierto punto inconscientemente— para evitar que se les identificara con la sangre "manchada" de la plebe y porque "necesitaban un método de clasificación social que reforzara su sentido de exclusividad".[37]

Aunque no cabe duda de que el sistema nació como mecanismo de control social por parte de la mayoría de la elite colonial, lo que está menos claro es cuándo exactamente se puso en marcha. El historiador Magnus Mörner propone que se desarrolló de forma paulatina, pero no ofrece una fecha concreta. Gonzalo Aguirre Beltrán indica que ya funcionaba en la ciudad de México en el siglo XVII, y Chance sugiere que existía en Oaxaca al menos desde 1630.[38] Partiendo del minucioso estudio de una serie de libros parroquiales —que eran distintos en la ciudad de México para españoles, indios y castas a partir de la década de 1640— así como de otra serie de documentos, se ha advertido que el sistema de castas se institucionalizó en la ciudad de México a mediados del siglo XVII, alcanzando su periodo de madurez y mayor estabilidad entre 1660 y 1720. En fechas más recientes, María Elena Martínez-López ha sostenido convincentemente que el sistema se instauró en las postrimerías de la Conquista, cuando se volvió imprescindible determinar la identidad de los indios nobles y comunes, así como del resto de las castas, para fijar sus derechos y obligaciones. Por ejemplo, el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición al momento de establecer la identidad del presunto culpable lo hacía con suma cautela, ya que los indios —considerados neófitos y por ende puros— quedaban fuera de su competencia. Además, existían grados de diferenciación entre la propia nobleza indígena. Los caciques, considerados sucesores legítimos de los gobernantes prehispánicos, se equipararon en un principio con los rangos de duque, marqués o conde, en tanto que los principales, que descendían de la nobleza prehispánica, con los de hidalgo y caballero. Ambos grupos gozaban de privilegios de honra —es decir, podían llevar armas, vestirse a la española, montar a caballo y ser designados como don y doña. Sin embargo, una cédula real de 1544 determinó que sólo los descendientes de gobernantes y de nobles prehispánicos podrían ser nombrados caciques, excluyendo de tal privilegio a todos quienes habían obtenido dicha distinción por haber detentado un cargo político. De este modo el proceso para probar el origen y linaje de los individuos, se volvió crucial, y se emprendieron cuidadosas investigaciones en la que se presentaban una serie de documentos llamados *probanzas* o *informaciones*. Como resultado, el sistema fomentó una obsesión desmedida por la genealogía y la historia tanto entre los descendientes de la nobleza indígena, como entre el resto de los habitantes de la colonia.[39]

El sistema de castas operaba a partir del empleo de un repertorio de nombres distintivos. Estos términos aparecen en documentos oficiales, tales como codificaciones de la legislación colonial, libros parroquiales, procesos inquisitoriales, casos criminales, censos y en las *Relaciones geográficas* que la Corona solicitó con regularidad a las autoridades coloniales a partir del siglo XVI.[40] La mayoría de los vocablos que figuran en esta documentación se destinaban a señalar el fenotipo de los individuos, aludiendo directamente a su color y a los rasgos culturales que solían identificarse con ciertas etnias. Las apelaciones se desarrollaron de forma gradual y variaban según la región. Los términos mestizo y mulato, por ejemplo, fue-

ron muy difundidos a partir del siglo XVI y se mantuvieron a lo largo del periodo colonial. La palabra mestizo designaba a personas culturalmente mezcladas en general y a la combinación de españoles e indios en particular, en tanto que mulato —término de inspiración zoológica— se refería a la naturaleza híbrida del mulo y se empleaba para llamar a los descendientes de españoles y negros. Según Solórzano y Pereira, el nombre de mulato se consideraba el más adecuado para este tipo de cruce en lugar del más genérico de mestizo "por tenerse esta mezcla por mas fea, y extraordinaria, y dar a entender con tal nombre, que le comparan a la naturaleza del mulo".[41] Ya bien entrado el siglo XVIII, cuando la participación de los negros en el ejército asumió más relevancia, el término de mulato se cambió por "moreno" y "pardo", eufemismos que aludían al color oscuro de la piel de los individuos, evitando la connotación peyorativa del término mulato que había primado antes.[42] Zambo o zambaigo —que significa estevado— fueron otras dos denominaciones que se volvieron comunes a partir del siglo XVI para referirse a la combinación de indios y negros, aunque hay que resaltar el hecho de que no hubo una sola designación para este tipo de mezcla. En el siglo XVII surgieron otros dos términos: castizo —un mestizo de piel clara— y morisco —palabra derivada de moro y que en la Nueva España señalaba a un mulato de piel clara. Otros apelativos que paulatinamente se hicieron usuales durante el siglo XVIII fueron "lobo" y "coyote", también de origen zoológico y que se aplicaron para describir la combinación entre indios y negros.

Basándose en la cuidadosa inspección de casos inquisitoriales, Aguirre Beltrán notó que ya en el siglo XVII los procesos incluían una sección dedicada al aspecto somático de los acusados. Se describía a los individuos según el color de su piel, el tipo de cabello y color de los ojos.[43] Así por ejemplo, se podía hablar de los negros como "cafres de pasa", por tener el pelo enrollado en apretadas espiras semejantes a las pasas.[44] Entre otros términos para describir a los mulatos cabe añadir: "color champurrado" —en referencia al chocolate espeso que se bebía en México—, o bien color "quebrado".[45] Atendiendo a este tipo de sutilezas somáticas, los calificativos para clasificar a las castas podían ser ciertamente innumerables.[46] Sin embargo, las expresiones más frecuentes en los documentos oficiales tales como las partidas de matrimonio, los censos y las *Relaciones geográficas* se limitaban a español, negro, indio, mestizo, castizo, mulato, morisco, lobo, coyote y, esporádicamente, también chino.[47] Sin duda estas expresiones, que circunscriben al resto, querían simplificar el manejo de la información oficial. Pero en la vida cotidiana de los habitantes de la Nueva España, el uso de epítetos para describir a las castas se había convertido en un intrincado juego de palabras en el que eran pocos los términos que significaban una sola cosa o se aplicaban de manera coherente.

Desde un punto de vista terminológico, el sistema de castas se volvió una cuestión más compleja a partir del siglo XVIII, cuando la raza por sí sola dejó de ser un indicio fiable de la posición social de los individuos y la elite blanca empezó a recelar cada vez más de su posición de privilegio. Una serie de documentos, y en particular las pinturas de castas, recogen muchos de los vocablos que aluden a la indeterminación racial de ciertas mezclas o simplemente a su condición inferior, entre ellos: "tente en el aire", "no te entiendo", "albarazado" (de manchas blancas), "barcino" (término zoológico que aludía a los caballos y otros animales con manchas de colores) y "cambujo" (denominación que en España se empleaba para describir a las aves de color negro y en la Nueva España a una persona atezada). Pero para conocer cómo se fraguaron estos términos, quiénes los utilizaban y bajo qué condiciones, aún se requiere de mayor investigación.[48]

Los historiadores han notado que dichos nombres fueron invenciones artificiosas de algunos intelectuales y de los artistas de las series de castas, y que evidentemente no tenían ninguna aplicación en la vida diaria.[49] Cope, ha indicado con alguna reserva que las injurias raciales casi nunca acontecían entre la plebe, y que los términos se empleaban fundamentalmente por la elite.[50] Aunque no cabe duda de que los españoles asignaban muchos de estos términos con sentido peyorativo a las castas, también es verdad que las castas idearon algunos de estos nombres que luego pasarían a integrarse al léxico de las castas. Es decir, que aunque muchas de las denominaciones usadas en el siglo XVIII para describir a las castas eran artificiosas y no figuran en la documentación oficial, al parecer otras fueron acuñadas por las propias castas y más tarde apropiadas por la elite en sus designios clasificadores. Es el caso, por ejemplo, de "calpamulato" (que aparece con frecuencia en los cuadros de castas), fusión de "Calpan" (nombre de la comunidad indígena de habla nahua) y "mulato". Es muy probable que surgiera con sentido lúdico por los propios indígenas para describir a los mulatos que se hacían pasar por indios y que vivían como tales, y que después se volviera genérico para calificar a los mulatos que vivían como indios.[51]

Etiquetar a las castas suponía una ingente tarea para la elite, como también lo era tratar de establecer la filiación étnica de los diversos grupos de mestizos.[52] Sin embargo, pese a que existía una gran confusión con respecto al uso de epítetos raciales entre el pueblo e incluso la elite, existen datos abundantes que demuestran cómo los mestizos a menudo manipulaban el sistema con gran éxito para extraer algún tipo de beneficio.[53] Así por ejem-

plo, en 1773, en el pueblo de Santa María Atipac (en la jurisdicción de Coatepec), los indios se quejaron repetidas veces de un tal José Antonio, un coyote o morisco "de genio intrépido y altivo", que después de haberse casado con una india se había ganado el favor del alcalde mayor y se dedicaba a maltratar a los indígenas del pueblo. Tras hacer algunas averiguaciones se descubrió que José Antonio estaba actuando como gobernador del pueblo, contra la legislación colonial que prohibía expresamente a los mestizos regir cualquier villa de indios. A raíz de este incidente y consciente de que muchas castas se entremezclaban con las comunidades indígenas y de "que con el trato y el tiempo han venido a vestirse el mismo traje que usan los indios, y de esto ha resultado que, reputándose y teniéndose por la misma calidad, vienen a disfrutar los privilegios concedidos a los indios, y de consiguiente a ejercer los cargos de república", el virrey Antonio María de Bucareli y Ursúa (1771-1779) emitió un bando para que se prestase más atención a la hora de elaborar los padrones, con el fin de poder determinar quiénes eran caciques o macehuales o llanos, y así evitar más incidentes como el de Santa María Atipac.[54]

La fluidez del sistema de castas es bien sabida; aunque podía funcionar adecuadamente en un nivel ideológico, no siempre lo hacía en la práctica. Debido a que la mayoría de la gente conocía de manera consciente las ventajas acarreadas por ciertas identidades raciales, muchos pretendieron manipular el sistema a su favor. Aunque la elite colonial tendía a correlacionar ciertas razas con un conjunto de rasgos físicos distintivos y hereditarios, en realidad la percepción de la posición económica y social de la persona influía más al momento de establecer su identidad. Dicho de otro modo, la raza "putativa" o la "reputación" tendían a desempeñar un papel tan importante como las características somáticas.[55] La combinación de factores económicos, sociales culturales y raciales que servían para identificar a un individuo se resume óptimamente en el concepto de "calidad". Según el historiador Robert McCaa, la calidad, "típicamente expresada en términos raciales (por ejemplo, indio, mestizo, español), era en muchos casos una impresión global que reflejaba la reputación de un individuo en general. Su color, ocupación y riqueza podían incidir sobre su calidad, en la misma medida que su limpieza de sangre, honor, integridad e incluso su lugar de procedencia".[56] Es decir, que como las categorías raciales se trataban en realidad de una construcción social, no podían aludir en exclusiva al aspecto físico de la persona.

Si el tema de la clasificación social parece un asunto complejo para el historiador actual, se debe en parte a que también lo era para la gente de la colonia. Ya en 1646, el cronista jesuita chileno Alonso de Ovalle comentaba la imposibilidad de distinguir claramente a los mestizos de los españoles: "No existe diferencia ni en los rasgos, ni en la cara, ni en la forma del cuerpo, ni en la manera de hablar, ni en la pronunciación".[57] Puesto que el fenotipo dejó de indicar fehacientemente la identidad, la raza como construcción social podía alterarse. Este proceso de alteración racial podía ser ascendente cuando se intentaba pasar por blanco, pero también en otras direcciones cuando se buscaba otro tipo de variabilidad racial.[58] Estos cambios fueron habituales durante los siglos XVII y XVIII. Como han observado Chance y Taylor, las personas de piel más oscura tenían sobradas razones para querer reducir su origen mixto y realzar su presunta blancura y pertenencia a los grupos criollo, mestizo e incluso castizo. La defensa de un origen "más blanco" facilitaba —aunque no garantizaba— determinado prestigio social y el acceso a cargos públicos y eclesiásticos.[59] Además, evitar ser asociado con los fenotipos de piel más oscura también suponía no tener que pagar el temido tributo impuesto a los indios, negros y mulatos.

A este respecto cabe citar un caso de 1760. En ese año Cristóbal, Agustín y Juana Pérez, residentes de la ciudad de Tepacingo, acudieron a las autoridades locales para que se admitieran las informaciones de su calidad. Al parecer, los recaudadores de impuestos locales habían incluido sus nombres en la nómina de contribuyentes, por lo tanto deseaban obligar a la familia Pérez a pagar tributos. En su apelación, los hermanos Pérez insistían en que eran mestizos, descendientes legítimos de padres y abuelos castizos y que, debido a su calidad, nadie de su familia había pagado jamás tributos. Para probar su origen, presentaron, como era habitual, a tres testigos españoles que dieron fe de la legitimidad de su nacimiento y casta. Aunque no sabemos cómo concluyó el alegato, es posible que la familia Pérez haya sido considerada indígena, quizá por su aspecto o por su manera de hablar, o incluso por sus vínculos sociales. Con el fin de que suprimieran su nombre de la matrícula, los hermanos sabían que era fundamental demostrar la legitimidad de su nacimiento y la pertenencia a una casta más blanca y contar con el apoyo de testigos españoles, que gozaban de más crédito ante las autoridades.[60]

Sin embargo, ser "blanco" no siempre garantizaba el acceso inmediato a los privilegios de una categoría social superior. En 1728 José Sevilla estaba a punto de ser examinado de maestro de boticario en la ciudad de México, un gremio que le estaba reservado exclusivamente a españoles.[61] Antes del examen, como era habitual, se solicitó que presentara su fe de bautismo; pero cuando fue a obtenerla al sagrario de la Catedral, hizo el infeliz hallazgo de que figuraba en el libro de los mestizos y mulatos, y no en el de españoles "donde debía aparecer". Cons-

ciente de que todo su futuro dependía de dicha partida, recurrió inmediatamente a las autoridades locales para que pidieran al cura que tildara y borrara su nombre del libro de las castas y lo trasladara al de españoles. Para ello, presentó testigos que dieron fe de su origen, pero el asunto se complicó por las oscuras circunstancias de su nacimiento. Al parecer, Sevilla había sido un niño expósito recogido por un español conocido, don Miguel Sevilla. Todos los testigos, que como es de suponer eran españoles, declararon que, aunque José era huérfano, Miguel Sevilla lo había criado como a hijo propio, educándolo para boticario, profesión que correspondía a su calidad. Los testigos también enfatizaron que era español porque era "blanco y rubio" y evidentemente no de color "quebrado" y porque se había casado con una mujer muy "noble" que jamás habría accedido a ello si no hubiese estado segura de su procedencia.

A pesar de estas declaraciones, el fiscal no se mostraba convencido satisfactoriamente del origen de Sevilla, por lo que ordenó que se hicieran más averiguaciones. Se presentaron entonces más testigos, uno de los cuales declaró que estaba con Miguel Sevilla la noche en que dejaron el niño a la puerta de su casa y que la criatura llevaba prendida una nota en la que se decía que era español de noble cuna. Al final, el juez dictaminó que se borrara su nombre del libro de bautismos de las castas, alegando que, aunque la propia partida no bastaba para probar la calidad de José, sobre todo porque era expósito, que las declaraciones de los testigos probaban que "era español, tenido y reputado por tal", suficiente para considerarlo de ese modo.[62] Este caso evidencia cómo el fenotipo no siempre determinaba la identidad racial de un individuo, ni siquiera en el caso de que fuese notoriamente blanco. Por paradójico que parezca, la raza putativa de Sevilla tuvo más peso que el color blanco de su piel y el de su cabello. En una palabra, la percepción social de Sevilla como español fue mucho más importante a la hora de establecer su identidad racial que su solo aspecto físico.

EL COLOR NEGRO Y LA JERARQUÍA

La forma en que operaba el sistema de castas desde un punto de vista ideológico no ha recibido aún la atención que se merece. Indios, negros y españoles constituían los tres vértices del triángulo social; la posición de cada individuo dependía del grupo con el que optara por mezclarse. Ser identificado como negro o como descendiente de negro en el sistema de castas equivalía a la marginación en el escalafón más bajo del orden. Cuando en 1673 el virrey marqués de Mancera describió la sociedad de México, insinuó la importancia de la proporción de sangre indígena, blanca o negra de cada persona al determinar su lugar en la jerarquía social. Según Mancera, entre los plebeyos de México "se incluye una variedad de mixtos, cuyos nombres definen sus grados y naturaleza".[63] Ser negro, no sólo implicaba un posible antepasado musulmán, sino que además apuntaba a la esclavitud y procedencia atávica de los miembros de este grupo. De hecho, desde hacía mucho tiempo se consideraba a los negros como pueblo maldito, descendientes directos de Cam, segundo hijo de Noé. Según el Génesis (10, 9), Cam profanó la honra de su padre al verle desnudo mientras yacía borracho y salió a contárselo a sus hermanos, Sem y Jafet. Cuando Noé despertó y se percató de lo que había acometido su hijo, maldijo al hijo de Cam, Canaán, a la esclavitud perpetua. En los siglos XVII y XVIII este pasaje bíblico fundamentó una teoría bastante popular que intentaba explicar el origen del color negro. Debido a la conexión arquetípica entre la esclavitud y los negros, la teoría postulaba que el castigo impuesto por el patriarca Noé a Cam fue el cambio del color blanco de Canaán y de sus descendientes a negro.[64]

El cronista de la orden franciscana de México, fray Juan de Torquemada (1562-1624), resumió muchas de las ideas de su época sobre el origen de la pigmentación oscura. Empieza haciendo referencia al pasaje del Génesis, añadiendo que los descendientes de Canaán, "nacieron negros y feos, como los egipcios y getulos, gente bárbara, que viven en una región en lo interior de Libia [...], son negros como carbón y tienen la boca podrida".[65] Según Torquemada, la ofensa de Cam y su terrible castigo ofrecía una explicación adicional para la esclavitud de los negros.[66] Es decir, Torquemada se afianzó en una fuente bíblica para justificar el color negro de la piel y explicar lo que ese color significaba con respecto al lugar que ocupaban los negros en la cadena natural del hombre: la de servidumbre "connatural".

Otra teoría divulgada en los siglos XVII y XVIII para esclarecer el origen del color negro entre los hombres se fundaba en razones climáticas. Dicha teoría se había dado a conocer por los escritores clásicos y posteriormente había repuntado durante el Renacimiento. En 1697 el escritor español Pedro Cubero Sebastián, basándose, entre otros, en las obras de Plinio, pretendió explicar, a partir de su teoría del determinismo climático, el porqué los etíopes —nombre genérico para los africanos— eran negros.[67] Sostenía que, aun admitiendo que los etíopes descendían de Canaán, su color también podía explicarse en términos del medio ambiente. Cubero Sebastián afirmaba que, cuando los descendientes de Canaán poblaron Etiopía, "serian blancos y hermosos,

como lo eran los demás de sus hermanos, primos y sobrinos". Pero que, al cabo del tiempo, la influencia del cielo, la fuerza de las estrellas, la sequedad del aire y el efecto de un sol abrasador habrían teñido su piel blanca de negro.[68] Para corroborar este razonamiento, presupuso que si los negros se trasladaran a Flandes, Inglaterra, Francia o España, países donde el clima era más suave, terminarían volviéndose completamente blancos sin necesidad de mezclarse con la población local.[69] Por último, como prueba de su hipótesis, Cubero Sebastián menciona que los que vivían más cerca del Ecuador, incluyendo los habitantes de África, eran invariablemente más oscuros.[70]

Torquemada conocía perfectamente las teorías del determinismo climático, pero para él la complexión de los indígenas planteaba un problema adicional. Desconcertado por el color de los indígenas del Nuevo Mundo, que no eran blancos ni negros (aunque vivían en algunas regiones evidentemente próximas a la línea equinoccial) sino "de color algo azafranado, y como decimos, loros", Torquemada ponía en duda la validez de teorías que pretendían explicar el origen de los distintos tipos de piel de los pueblos del mundo. Además apuntó a la incongruencia de asignar climas específicos a las distintas razas humanas, porque evidentemente no todos los habitantes del Nuevo Mundo tenían la tez morena de los indígenas —color que en teoría correspondía al clima templado de la mayoría de las regiones del continente. Y observaba que los blancos seguían teniendo hijos blancos y los negros, negros.[71] Así pues, ¿cómo explicar las diferentes tonalidades de piel del ser humano? Para Torquemada, como para muchos otros autores de la época, la respuesta recaía en la divina providencia:

> No hay mas razón, de que queriendo Dios *mostrar sus maravillas en la variedad de colores* [la cursiva es mía], como en las flores del campo, quiere que se queden con aquel color siguiendo el natural; porque de esta manera, así como en la variedad de colores, en las flores se alaba a Dios, así también en las diferencias de los hombres, y colores varios, en ellos sea alabada y bendita su omnipotencia, que así se quiso mostrar infinitamente sabio en sus artificios y pinturas.[72]

La divina providencia no es una explicación inesperada para Torquemada, ya que en su calidad de fraile franciscano la Biblia tenía sin duda más peso que cualquier teoría seudocientífica propuesta por los autores más escépticos. Torquemada se cuenta como uno de muchos autores que se plantearon la cuestión tautológica de por qué los negros eran negros.

Por entonces surgió otra teoría que subrayaba el poder imaginativo de la madre al momento de determinar el color de su hijo.[73] Para esta teoría el color negro resultaba de los poderes ilícitos de la imaginación de la madre; postulaba que la madre del primer etíope se había obsesionado con un objeto negro durante su embarazo y que por eso había dado a luz un niño negro. El niño, al hacerse adulto, habría fecundado a una mujer blanca, llamando poderosamente su atención y ocasionando que le transmitiera su color negro al feto, dando lugar al nacimiento de un niño negro, y así sucesivamente.[74] La idea de que "el deseo mancilla" —recurriendo a la expresión de Barbara Maria Stafford— explicaba cómo se había difundido la pigmentación negra de la piel generación tras generación.[75] Esta teoría, que pertenecía a la tradición neoplatónica de la fascinación, que aseveraba que la imaginación detentaba poderes mágicos de transformación, pretendió resolver el tan debatido tema de la herencia y el dilema de la coloración de la piel.[76]

El jesuita misionero español José Gumilla (1687?-1750) suscribe esta teoría, dedicando toda una sección de su descripción de la historia natural del Orinoco a la cuestión del color de los negros. En *El orinoco ilustrado, y defendido, historia natural, civil, y geographica de este gran rio y de sus caudalosas vertientes* (editado tres veces entre 1741 y 1791) Gumilla se dedica a investigar el origen del color de los etíopes.[77] Descartando del todo la idea bíblica según la cual se culpaba a Cam, alegaba que esta conjetura se basaba únicamente en la asociación de la esclavitud con los negros sin tener en cuenta que a lo largo de la historia también había habido muchos esclavos blancos.[78] Asimismo, le pareció muy poco factible la idea tan en boga de que las distintas razas del mundo emergían de las diferencias de climas, argumentando como Torquemada que semejante explicación no encajaba con el hecho de que los europeos que residían desde hacía más de dos siglos en África y en Asia continuaban siendo blancos. Gumilla defendía la teoría del poder de la imaginación en que se responsabilizaba a la madre de inducir el cambio de la coloración blanca original a la negra.[79] En definitiva, apoyaba la teoría según la cual los primeros seres humanos habían sido blancos, de suerte que la raíz de los negros se relacionaba con el misterioso modo en que la madre imprimía su imaginación en el feto durante la gestación.

Al apoyar esta hipótesis, Gumilla afirmaba que el nacimiento de albinos de padres negros, que según él era un fenómeno relativamente frecuente y conocido, probaba sobradamente que los negros podían tener hijos blancos. Y concluía que los primeros negros debían haber provenido de progenitores blancos, por lo que suponía que si los albinos se casaran sólo entre sí, con el tiempo podrían llegar a crear una nueva raza, igual que había sucedido con los negros siglos atrás.[80] Para demostrar que sus

conclusiones no carecían de fundamento, Gumilla describió minuciosamente a una famosa niña pía, hija de unos esclavos negros del virreinato de Nueva Granada —región que actualmente ocupa Colombia—, a la que vio en 1738. Afirmaba que, tras haber examinado detalladamente a la niña, que tenía cinco años, estaba convencido de que sus manchas eran idénticas a las del perro de su madre, lo que demostraba sin el menor atisbo de duda que el pelaje del perro se había grabado en la imaginación de la madre durante el momento de la gestación, y de ahí a la niña.[81] Según Gumilla, este fascinante fenómeno había llevado a gente de todo Caracas, incluyendo a la nobleza de la provincia, a visitar a la infante, y que algunos estaban incluso dispuestos a comprar aquel "singularísimo juguete de la naturaleza".[82] Gumilla mencionó igualmente que se habían hecho varios retratos de la niña, algunos de los cuales circulaban por el virreinato y otros que se habían exportado a Europa —uno, por ejemplo, fue llevado por los cónsules de la factoría inglesa a Londres.[83]

En su ensayo "Color Ethiopico", el erudito benedictino fray Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764) resume muchas de las teorías principales de su época sobre la raza negra.[84] Con su habitual escepticismo, Feijoo pone en duda la tesis de la imaginación de la madre, defendida no sólo por Gumilla. Feijoo se adhiere parcialmente a las teorías de determinismo climatológico, alegando que, cuando se trasplantaban a individuos de ciertas regiones a otros continentes, podían cambiar de color al cabo de unos años. Decía Feijoo que él mismo había conocido a dos mexicanos hijos de españoles que se habían ido a vivir a España. El mayor mantuvo su complexión ligeramente oscura; el menor, sin embargo, que había salido de México a los siete años de edad y ahora tenía nueve o diez años "ya mejoró, y prosiguió mejorando cada día sensiblemente de color".[85] Es decir, que Feijoo estaba convencido de que el haber mudado a aquellos dos mexicanos a Europa había contribuido a "blanquearlos", aunque no explica por qué al mayor de ellos no se le aclaró la piel.

Con todo, para explicar el origen del color negro, Feijoo se adhiere a otra teoría fundada sobre todo en su vasto conocimiento de tratados científicos franceses e ingleses. Según su planteamiento, los etíopes nacían blancos, pero cambiaban a negros cuando de una manchita negra en los genitales de los hombres y en las uñas de las manos tanto de hombres como de mujeres, el color de ésta se extendía al resto del cuerpo. Por absurda que nos parezca en la actualidad, esta tesis gozaba de gran aceptación en aquella época, e incluso se anteponía a otra idea muy difundida según la cual la complexión de los negros se debía al color negro de su sangre.[86] Feijoo defendía una teoría que entonces se consideraba más adelantada y que identificaba el color negro sólo con la piel y no con la sustancia más vital de la sangre. Ello no significa que Feijoo se viera libre de muchos de los prejuicios de su tiempo en lo que atañe a los negros. Así, admitía la típica noción de que las diferencias de carácter, costumbres y rasgos respondían a las diferencias de coloración de la piel.[87] Además apoyaba firmemente la teoría de que los blancos eran naturalmente hermosos en tanto que los negros eran inherentemente feos.[88] En comparación con él, el razonamiento de Gumilla resulta algo más avanzado, ya que admitía que cada grupo miraba a su propio color por encima en hermosura respecto del resto, y que bastantes negros se tenían por atractivos en tanto que muchos blancos eran decididamente poco agraciados.[89] Sin embargo, la opinión de Gumilla representa más la excepción que la regla, pues por lo general el color negro se tenía por el más feo y abyecto, identificado en Europa desde tiempos remotos con el mal.[90] Las teorías sobre el origen de la raza negra articuladas por estos autores circularon profusamente por el Imperio español, inclusive por la Nueva España, y ejercieron una influencia decisiva en el desarrollo del sistema de castas y de la ideología racial de la época.

ENMENDAR LA SANGRE

Las teorías sobre el origen de la especie se debatieron vivamente en los círculos intelectuales de los siglos XVII y XVIII. Aunque los negros ocupaban el lugar más bajo en la cadena del hombre, hecho subrayado por el sistema de castas, Gumilla nos ilustra claramente los pilares conceptuales del sistema y su objetivo definitivo: el "blanqueado". Según este autor, los indígenas eran originalmente blancos pero, a poco de nacer, una manchita que tenían en la parte posterior de la cintura se extendía por todo el cuerpo, dándole su color moreno. A pesar de lo cual, Gumilla sostenía lo siguiente:

> Y a la verdad es notable la brevedad con que blanquea el color de los indios; tanto que la india que se casó con un europeo, con tal que la hija, nieta, biznieta y la chosna se casen con europeos, la cuarta nieta ya sale puramente blanca, y tanto cuanto lo es la francesa que nació y creció en París. En caso que sean dichos casamientos con europeos, las dichas cuatro generaciones son así:
>
> I. De europeo e india, sale *mestiza*} Dos cuartos de cada parte.
>
> II. De europeo y mestiza, sale *cuarterona*} cuarta parte de India.

III. De europeo y cuarterona, sale *ochavona*} octava parte de India.

IV. De europeo y ochavona, sale *puchuela*} enteramente blanca.[91]

Además, Gumilla comentaba que cuando una mestiza se casaba con un mestizo, su hijo o hija solía llamarse *tente en el aire*, porque no era ni más ni menos que sus padres. Sin embargo, si una mestiza se casaba con un indio, sus hijos daban un paso atrás en la escala racial y por eso se denominaban *salta atrás*.[92] Consciente de que los europeos contemplaban con desprecio e inquietud el mestizaje con negros o sus descendientes, Gumilla explica de inmediato que también los negros podían enmendar la sangre. Según él, en Europa se tenía la noción equivocada de que en el Nuevo Mundo todos eran mestizos y, por lo tanto, racialmente inferiores. Por lo general, los indígenas gozaban de mayor aprecio que los negros, pues en su calidad de neófitos se les consideraba puros; en contraste, sobre los negros pendía el juicio de pueblo perdido y condenado a la esclavitud, de ahí que mezclarse con ellos corrompiera a la humanidad. Para desechar esta idea, que causa "notable desdoro de una clase dilatadísima de gente",[93] Gumilla proporcionaba la ecuación que conducía hacia el blanqueado total de los negros:

> Por los mismos grados por donde blanquea la mestiza, blanquea también la mulata a la cuarta generación, en la forma siguiente de casamientos.
>
> I. De europeo y negra, sale *mulata*} Dos cuartos de cada parte.
>
> II. De europeo y mulata, sale *cuarterona*} cuarta parte de mulata.
>
> III. De europeo y cuarterona, sale *ochavona*} octava parte de mulata.
>
> IV. De europeo y ochavona, sale *puchuela*} blanca totalmente.[94]

Los tratados que describen el funcionamiento del sistema de castas en México, que comentaremos con más detalle en el quinto capítulo, no ofrecen la posibilidad de "enmendar la sangre" para los negros. Gumilla destaca la posibilidad de mejorar la sangre para poner fin a la idea vigente en Europa de que la población entera de América estaba irremediablemente mezclada. Al trazar el método para llegar a ser blanco, Gumilla sugería que en el Nuevo Mundo cabía la posibilidad de alcanzar un polo racial superior, por lo que los europeos no deberían desdeñar a sus habitantes —incluidos los mismos españoles. El modelo de Gumilla visto en detalle permite comprender lo que significaba el sistema para la elite española y la importancia que concedía al mejoramiento de la configuración racial de las colonias al difundir su "blancura".

Esta importancia de ser "blanco" queda explícitamente articulada en la pintura de castas. Cada serie está dividida en tres unidades principales, como podemos ver en el conjunto atribuido a Juan Rodríguez Juárez (véanse figs. 8-21). El primer núcleo de pinturas se centra típicamente en la unión entre españoles e indígenas, de la que salen más españoles en la tercera generación (figs. 8-10); el segundo grupo, en las uniones entre españoles y negros (figs. 11-13); y el tercero, en las combinaciones entre negros e indígenas (figs. 14-18). A diferencia de lo que proponía Gumilla, las últimas dos combinaciones de las series de castas no producen más españoles. Resulta significativo que al cabo de tres generaciones de cruces entre españoles e indígenas se tornara al polo racial blanco o español. Según Martínez-López, la regla de las tres generaciones está indirectamente relacionada con la legislación española para la dispensa de títulos nobiliarios. Además de los títulos heredados, el rey podía otorgar otros en reconocimiento de servicios militares y de otra índole: nobleza de privilegio y nobleza de cargo. Aunque era el rey quien decidía sus términos, si otorgaba un título a perpetuidad, éste se heredaba a partir de la tercera generación y por consanguinidad.[95] En la pintura de castas lo que se transmitía era el "honor" de llegar a ser completamente español o "blanco", siempre y cuando los indígenas siguieran mezclándose exclusivamente con españoles.

La idea de purificar la sangre de negra a blanca, con todas sus paradojas y sus complicados métodos de medición, fue sin duda bastante corriente en la época. En 1774, el observador inglés Edward Long, al describir a Jamaica, se planteaba si habría que poblar la isla exclusivamente con blancos o con negros y mulatos, y comentaba con desagrado, que era:

> Una cuestión que tiene fácil respuesta [...] no hay más que mirar a los dominios españoles en América y observar el brutal y degenerado mestizaje que allí se ha conseguido entre españoles, negros e indígenas, y su mezclada progenie; y se llegará a la conclusión de que sería mucho mejor para Gran Bretaña, y también para Jamaica, que los hombres blancos de la colonia renunciaran a sus insensatas relaciones con mujeres negras y, en lugar de "verse agraciados con *un descendiente amarillo que no es suyo*" cumplieran con el deber irrenunciable de cualquier ciudadano de pro y produjeran, dentro de un matrimonio honorable, una raza de seres sin adulterar.[96]

Long, como muchas otras personas de su época, convencido de la supremacía de la raza blanca no tuvo empa-


DESPAÑOL, YD INDIA
PRODUCE MESTISO



cho en disimular su desdén por las castas. De hecho, ideas de este talante son las que tiene presente Gumilla cuando plantea la posibilidad de mejorar la sangre de los negros. No queda del todo claro si Long asentía acerca de la idea de enmendar la sangre mediante un patrón fijo de mezclas, pero sin duda conocía la lógica imperante en el sistema hispanoamericano: "Las mezclas de blancos, negros e indios", afirmaba, "han generado varias castas diferentes, todas con denominaciones propias inventadas por los españoles, que convierten el tema en una especie de ciencia". Además, especifica que en las colonias españolas "se considera muy factible mejorar la raza alcanzando un grado más alto o haciéndose más blanco". Después de exponer el tipo de combinaciones para llegar al color blanco de manera semejante a Gumilla, Long indica que esta política racial estaba tan arraigada en la sociedad colonial que un cuarterón —que tenía mayor proporción de sangre blanca— "pocas veces se verá en compañía de un mulato".[97]

La idea general que subyace en el sistema de castas, según la expone Gumilla y la corrobora Long, tenía tres objetivos: a) garantizar que cada raza ocupara el nicho social que tenía naturalmente asignado; b) ofrecer la posibilidad de mejorar la sangre de un individuo mediante el tipo adecuado de mestizaje; c) impedir la mezcla de indígenas y negros, que suponía el mayor riesgo para el orden social español. En vista de esto, el sistema de castas funcionó como un método para dividir y conquistar la sociedad, mediante el cual españoles y criollos pretendieron controlar la reproducción en la colonia. Además, esta modalidad de racismo "científico" era una estratagema conceptual idónea para culpar a la apariencia física de las castas, y no a la sociedad de su posición social más baja. En palabras de la historiadora Verena Martínez-Alier, tal postura esgrimía "una manera eficaz tanto de disimular las raíces socioeconómicas y políticas de la desigualdad social como de alentar [a las castas] a no cejar en su empeño".[98]

* * *

Atribuido a Juan Rodríguez Juárez, *De español y de india, produce mestizo*, c. 1715 (detalle fig. 8).

EL COLOR NEGRO Y LA POSICIÓN SOCIAL EN LA NUEVA ESPAÑA

A pesar de lo aseverado por Gumilla, en realidad no existía consenso en cuanto a la posibilidad de purificar la sangre de las castas inferiores. Como se ha dicho anteriormente, el sistema de castas del virreinato de la Nueva España no ofrecía la posibilidad de mejorar la raza para aquellos que se creían estar "maculados" en menor o mayor grado por sangre negra. De hecho, tanto en México como en el resto de Hispanoamérica, imputar a una persona algún antepasado negro tenía consecuencias definitivas con respecto a su posición. Así, en 1776 don Carlos Cardoso y su primo don José Arias, del pueblo de Malacatepec, apelaron al tribunal de españoles para que se restaurara su reputación tras haber sido gravemente injuriados en público y tildados de "mulatos". Cuando Cardoso presentó sus "informaciones" y las de su primo, pretendía que se retirara aquella falsa acusación, sosteniendo que "hasta que mi honor no se vindique no expongo mi persona en mi pueblo por el sonrojo que me ha causado".[99] Al parecer, el incidente tuvo lugar en la escuela del pueblo cuando el bachiller don Isidro Rubio, señalando a un joven mulato criado de la escuela, se dirigió a algunos de los padres y otras personas presentes, entre ellas el alcalde de la localidad, y preguntó que si tenía "ese mulato de Arias una hija con quien casar a este mulato, para que vaya con una de su igual".[100] Como al parecer nadie secundó al bachiller en su alegación de la calidad de Arias, afirmó que sabía que Arias era mulato porque era "vox populi".[101]

Siguiendo el procedimiento habitual, Cardoso y su primo se respaldaron en una serie de testigos cuya declaración apoyaba la pureza del linaje de ambos, e insistieron en que eran "españoles, tenidos y comúnmente reputados por tales, sin mezcla de mulatos, ni semejante...[ni ser] moros, judíos, herejes o penitenciados del Santo Oficio".[102] Además alegaban que el comentario difamatorio del bachiller no había nacido del "mero capricho", sino que era en extremo malicioso, porque un hijo de Arias había pretendido a una sobrina del bachiller, unión a la cual éste se había opuesto. Los difamados primos solicitaban que el bachiller se abstuviera de hacer comentarios que empañaban su reputación, o bien que demostrara la veracidad de tan malintencionados comentarios en el plazo de unos días. Basándose en las sólidas pruebas que aportaron los testigos y consciente de las consecuencias sociales que podían tener para los primos que se les considerara mulatos, el tribunal admitió finalmente sus peticiones y exigió a Rubio demostrar su acusación o abstenerse en el futuro de proferir semejantes injurias.

Casos como el anterior eran relativamente habituales en el siglo XVIII en México, y denotan el gran estigma social que recaía sobre los que se pensaba tenían sangre negra. Ello no significa, por supuesto, que todos los negros estuvieran relegados a las ocupaciones y posiciones sociales más bajas. Hay múltiples ejemplos de africanos y mulatos que obtuvieron fama y prestigio —como los famosos pintores mulatos Juan Correa y José de Ibarra, entre otros.[103] Del mismo modo, varios españoles llegaron a identificarse con la plebe y no con la elite del virreinato ya fuese por sus ocupaciones o estilo de vida. Pero el estigma de los negros perduró durante todo el periodo colonial y aun después, en particular entre los que pretendían ser racialmente puros.

Un caso sucedido en 1783 pone de manifiesto que, aunque no era del todo imposible que los negros subieran de categoría social, el proceso a menudo podía acarrear resultados decepcionantes. Ese año, Bernardo Ramírez, al parecer ingeniero hidráulico de prestigio en Guatemala y que había desempeñado honradamente diversos cargos públicos, apeló al rey con el fin de mejorar su posición, pues se sabía que sus antepasados españoles se habían mezclado con mulatas. Ramírez, que ponía particular énfasis en sus servicios a la Corona, suplicaba al rey que le otorgara a él y a sus descendientes la categoría de español, para así poder acceder a puestos, honores y favores reservados exclusivamente a este grupo. Argumentaba en su favor que, aunque sus antepasados hubiesen perdido "el rumbo que llevaba a lo blanco", el sistema de castas ofrecía a las personas con ancestros negros que habían seguido mezclándose con blancos la posibilidad de enmendar su sangre.[104] Señalaba igualmente el hecho de que en nada difería del resto de los españoles, ni siquiera en su complexión. Al final el rey, en su afán por mantener los límites raciales, no consideró la posición social de Ramírez ni su ocupación lo suficientemente dignas como para considerarlo legalmente blanco, observando que si accedía a su petición, ello iría en detrimento de aquellas personas notoriamente españolas o que por alguna razón se habían distinguido en América.[105]

Un caso particularmente extenso pone de manifiesto las ideas que circulaban entre la elite blanca con respecto a las diferencias raciales y la categoría socio-racial.[106] A lo largo del siglo XVII y principios del XVIII los matrimonios entre las diferentes razas fueron relativamente frecuentes en la ciudad de México. En el siglo XVII solía respetarse la libre elección de pareja, y las alegaciones de inferioridad racial, basadas en antecedentes de esclavitud, no se tenían por aceptables. En la década de 1730, si los padres se oponían a un enlace se debía más bien a motivos de desigualdad económica que racial.[107] Sin embargo, en 1776, Carlos III promulgó una Real Pragmática que limitaba drásticamente la

libertad de matrimonio al estipular que los contrayentes menores de veinticinco años de edad requerían del consentimiento paterno.[108] En 1778 la Pragmática entró en vigor en el Nuevo Mundo, pero sólo para los que fueran blancos o indios puros; con esta medida los progenitores podían por primera vez imponer legalmente su autoridad en lo referente a los enlaces de sus hijos.[109] Según dicha Pragmática, las disparidades raciales se contemplaban como las únicas razones válidas para oponerse a un matrimonio, y sólo en caso de que en los antepasados de la otra parte hubiese negros, pues los indígenas eran considerados iguales a los españoles. Es decir: la finalidad de la Pragmática era proteger la blancura y sus estipulaciones no se aplicaban a las castas, que podían casarse entre sí sin restricciones de índole legal.

Uno de los primeros casos como consecuencia de la nueva legislación tuvo lugar en la ciudad de México en 1778 cuando Jerónimo Marini, director italiano de la compañía de bailarines del Real Coliseo, se opuso al enlace de su hijo Juan Marini con Bárbara Álvarez, considerada mulata o loba.[110] Marini alegaba que se trataba de una unión desigual, pues "la notoriedad que todos los ascendientes de Juan Marini nacieron en Italia en donde no hay mezclas de castas como en este reino, tiene a su favor la presunción de limpieza de sangre".[111] El caso era complicado porque Bárbara Álvarez también sostenía que no tenía antepasados negros, aunque no podía aportar ni su fe de bautismo ni la de sus padres, y tampoco podía probar que sus padres estaban legítimamente casados, hecho que del mismo modo mancillaba su reputación. Movido por varios testigos que habían declarado que Bárbara y sus padres tenían un origen mezclado —es decir, que eran de "mala" calidad— y que sus nombres figuraban en los libros reservados para las castas, Jerónimo Marini envió a un apoderado a Maravatío, el pueblo de la mujer, para que inspeccionara los libros parroquiales. Sin embargo, la medida no dio los resultados esperados, pues su nombre no figuraba en los mismos y sólo aparecía el nombre de su madre en un pliego de papel suelto dentro del libro reservado a los españoles, incidente con que Marini concluyó que alguien lo había puesto allí para proteger a la madre.

El caso tiene especial interés porque la familia Álvarez en defensa también hizo vacilar el juicio sobre la pureza de sangre de los Marini, declarando que las únicas pruebas eran las declaraciones de la propia familia Marini. Jerónimo subrayaba el catolicismo de su familia, a la que nunca se conoció de musulmana ni turca, como Bárbara y su madre daban maliciosamente a entender, empañando su reputación y provocando que "los hombres del vulgo, y aún los que no lo son [...] hayan adoptado las dudas que ha excitado la Felipa Mercado [la madre de Bárbara]".[112] Además, dejaba claro que en Italia, como en el resto de Europa, había dos clases de personas —nobles y plebeyas—, y que en Europa incluso los plebeyos tenían derecho a oponerse al enlace de sus hijos con alguien de quien se sospechaba tener antepasados musulmanes o judíos, o de ser hereje. Por el mismo motivo, señalaba Marini, en América todos los españoles, lo que equivalía a decir todos los europeos, tanto nobles como plebeyos, podían impedir que sus hijos se casaran con miembros de las castas y evitar con ello el deshonor que recaería sobre las familias nobles. Marini necesitaba llamar la atención de las autoridades sobre este hecho ya que la profesión familiar en el ambiente del espectáculo no se consideraba respetable en el Nuevo Mundo. Es decir, que mientras que Marini se empeñaba en impedir el matrimonio de su hijo con Bárbara Álvarez mostrando la desigualdad racial, ésta y su madre recurrían astutamente a la baza de los inciertos orígenes de los Marini y de su desacreditada profesión para enmascarar las diferencias entre las dos familias y rebajar los impedimentos legales para el matrimonio de Bárbara y Juan. Las consideraciones económicas y profesionales desempeñaron por lo tanto un papel tan importante en el caso de Marini como la raza, aunque se utilizara la raza como metáfora dominante para expresar la desigualdad social.

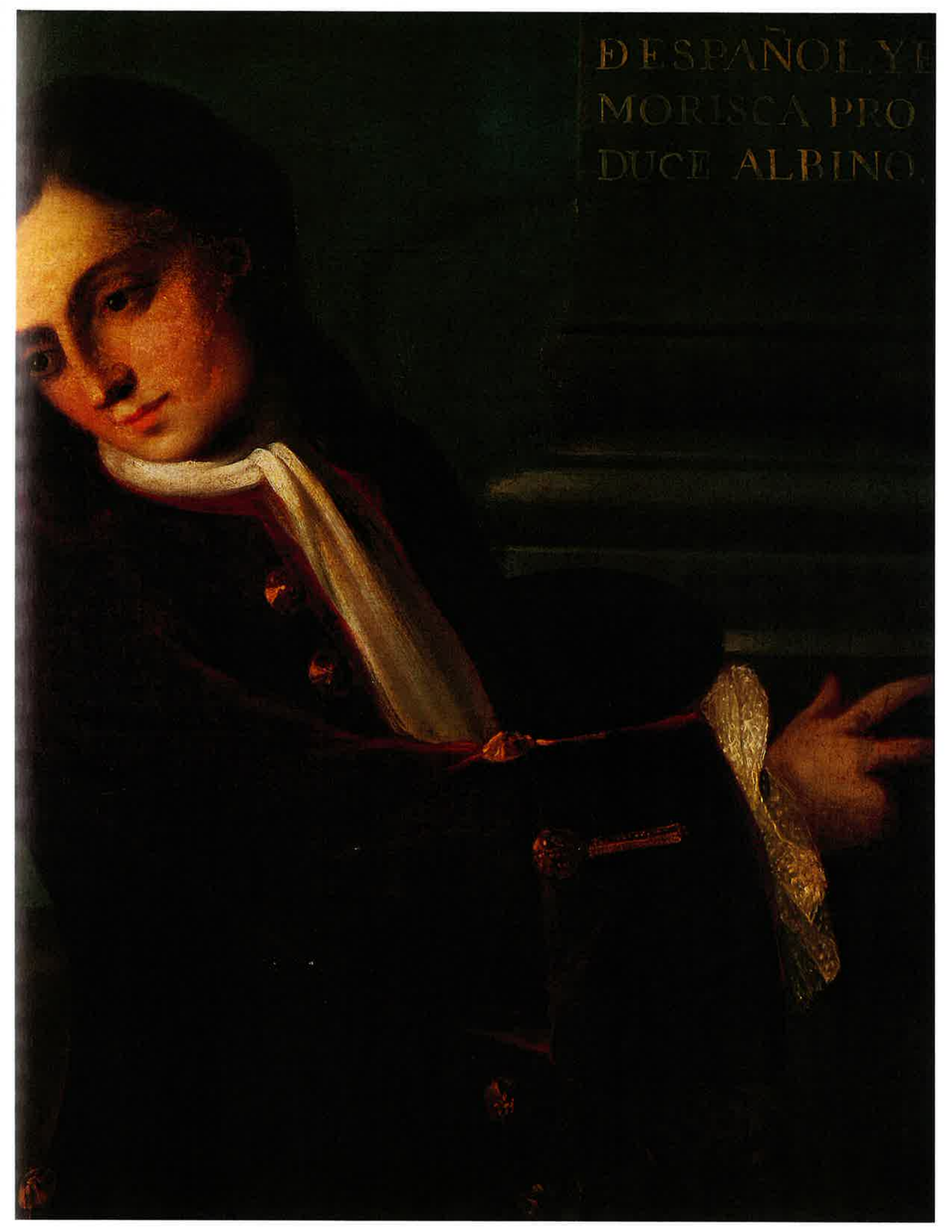
Si bien desconocemos la conclusión del caso, ciertamente recoge muchas de las preocupaciones de la época en lo que atañe a la categoría socio-racial. Varios factores, además del fenotipo, marcaban la categoría social de una persona, entre ellos su religión, ocupación, pureza de sangre (concepto generalmente relacionado con el linaje y aspecto físico), nacimiento legítimo, reputación, antecedentes criminales y estilo de vida. Si se alteraba algunas de estas variables, la percepción social de una persona se vulneraba. En el caso de los Marini, su dedicación al mundo del espectáculo, que no caía dentro de lo que la elite española tenía por buenas costumbres, aunado a unos antecedentes algo oscuros, mancillaban su reputación. En cuanto a la familia Álvarez, su origen putativo como negros o mestizos bastó para que Marini pusiera el caso ante los tribunales, respaldándose en la Pragmática recién promulgada.

Como ha señalado Patricia Seed, en las postrimerías del periodo colonial en México la raza ya no era el único factor que determinaba el estatus de una persona. En este sentido, la Real Pragmática de 1778 recurría de forma anacrónica a la retórica de la raza para enfatizar la igualdad fundamental de todos los españoles y la inferioridad natural de los negros. Estos conceptos en la cultura de la época procedían de profundas raíces, aun cuando la riqueza empezaba a ser tan fundamental como la raza en el instante de definir la posición de una persona.[113] Aunque la Pragmática de 1778 no respondía enteramente a la realidad colonial, se hacía eco de la idea muy divulgada entre los españoles de que la raza siempre funcionaba como indicador de la categoría social.

* * *

páginas siguientes Atribuido a Juan Rodríguez Juárez, *De español y de morisca, produce albino*, c. 1715 (detalle fig. 13).




DESPAÑOL Y E
MORISCA PRO
DUCE ALBINO.

UN MUNDO AL REVÉS: PARODIAR EL ORDEN COLONIAL Y LA JERARQUÍA RACIAL

Durante el siglo XVIII en México se fueron desdibujando cada vez más los límites sociales como consecuencia inevitable de los procesos de mestizaje, sin soslayar la trascendencia del cambio de distribución de la riqueza. Además de que cada vez eran más frecuentes los matrimonios entre las distintas castas, que legitimaban las relaciones interraciales, en la sociedad novohispana la movilidad de una categoría racial o social a otra dentro del orden se hacía más frecuente. La gran expansión económica de la Nueva España durante esta centuria facilitó que muchas familias de grupos sociales más bajos —descendientes de esclavos— amasaran grandes fortunas y accedieran a los privilegios de un estado social superior, cosa que algunos miembros de la elite no tuvieron reparo en deplorar. En la década de 1780, un observador español, por ejemplo, comentaba con alarma que un número nada despreciable de mulatos, negros y zambos había obtenido el acceso a puestos de enseñanza y de la Iglesia y que "en poco tiempo, mediante una vida ostentosa y libre se hacen viciosos al extremo, y tan codiciosos, que parece se ha convertido en enfermedad este vicio; siendo de todos modos la gente mas perjudicial al Estado".[114]

Hacia finales del siglo XVIII, algunos miembros de los grupos sociales inferiores, en particular los que descendían de negros, podían llegar a integrarse en la elite comprando certificados oficiales de legitimación o "blancura legal", que se llamaban "gracias al sacar".[115] Además, como hemos visto, las identidades raciales también se manipulaban por motivos puramente prácticos. Así, algunos mestizos que culturalmente se identificaban con indios, muchas veces optaban por realzar su origen mestizo para evitar el pago de tributos, valiéndose de cualquier arbitrio, desde la vestimenta, el peinado y la lengua hasta la opinión popular. [116] La falta de cohesión interna entre los africanos obligaba a algunos a empeñarse en manipular su identidad racial, en ciertos casos adoptando costumbres indígenas o españolas para así escapar de lo incierto de su estado.[117] Sin embargo, aunque en un primer momento la raza sirvió como indicador de la posición social, en el siglo XVIII ser español ya no garantizaba la pertenencia a un rango superior.[118]

La explosión de híbridos en México y su presencia, considerada cada vez más perjudicial, causaba gran inquietud y era tema de conversación entre la elite de la colonia. Un manuscrito inédito, la primera obra satírica novohispana de importancia —analizada aquí por vez primera— describe y desmitifica la situación social de la colonia, invirtiendo su dinámica tradicional de poder. El manuscrito titulado adecuadamente "Ordenanzas del Baratillo de México", proporciona una visión fascinante de la mentalidad de la época concerniente al mestizaje y su efecto presuntamente nocivo para el sistema español.[119] El manuscrito, fechado en 1754 y firmado por un tal Pedro Anselmo Chreslos Jache (probablemente un seudónimo), describe el tenso ambiente racial que existía en México.[120] Su título es una referencia sardónica al famoso Baratillo de la capital del virreinato, situado en la Plaza del Volador, en una de las esquinas de la Plaza Mayor. En este mercado se vendía toda clase de ropa usada y objetos de segunda mano, la mayoría de ellos robados. Como la mercancía se ofrecía a precios mucho más bajos que los de la Plaza Mayor o cualquier otro comercio, el Baratillo era una solución muy ventajosa para los pobres de la capital.[121] Sin embargo, como a este mercado acudían indigentes y todo tipo de mestizos, se conocía como lugar común de los ladrones, rateros, estafadores y carteristas. Por tal motivo, el mercado se convirtió en el punto de mira de la legislación colonial y los funcionarios del gobierno solicitaron repetidamente su erradicación.[122] Pero aunque el Baratillo resultaba un lugar sumamente ofensivo, donde se congregaban los vagos, las autoridades lo toleraban ya que facilitaba a los pobres su subsistencia.[123]

La yuxtaposición en esta sátira de Chreslos Jache de las palabras "ordenanzas" y "Baratillo" es un especie de oxímoron, pues el Baratillo —el lugar de caos absoluto— nunca podía estar realmente regulado. Pero el título también tiene otra interpretación, ya que puede inducir al lector a pensar que se trata de un documento oficial con ordenanzas para el Baratillo, como las que existían para cualquier otra institución oficial de la colonia. Sin embargo, el lector sólo se percata del propósito burlón del texto cuando pasa la página de portada y empieza a leer las ordenanzas, meticulosamente numeradas, que imitan los documentos del Estado y ofrecen una información muy distinta. El objetivo de la literatura satírica en el contexto hispanoamericano, como ha comentado acertadamente la crítica literaria Julie Greer Johnson, era brindar una visión alternativa de la vida colonial que se antepusiera a la imagen utópica reflejada por los colonizadores. Al parodiar la realidad, los autores satíricos podían señalar los problemas incrustados en la sociedad y abrir la vía para su reforma. Según Greer Johnson, "la sátira era un instrumento de diagnóstico para que la sociedad identificara sus males, y los autores satíricos, en último término, se esforzaron por incidir en los poderes sociales y políticos existentes, utilizándola como agente de cambio".[124]

El manuscrito de Chreslos Jache va precedido de una carta que forma parte de la sátira, supuestamente escrita por un español peninsular que había vivido en Perú y que conocía a la gente y las costumbres de México.

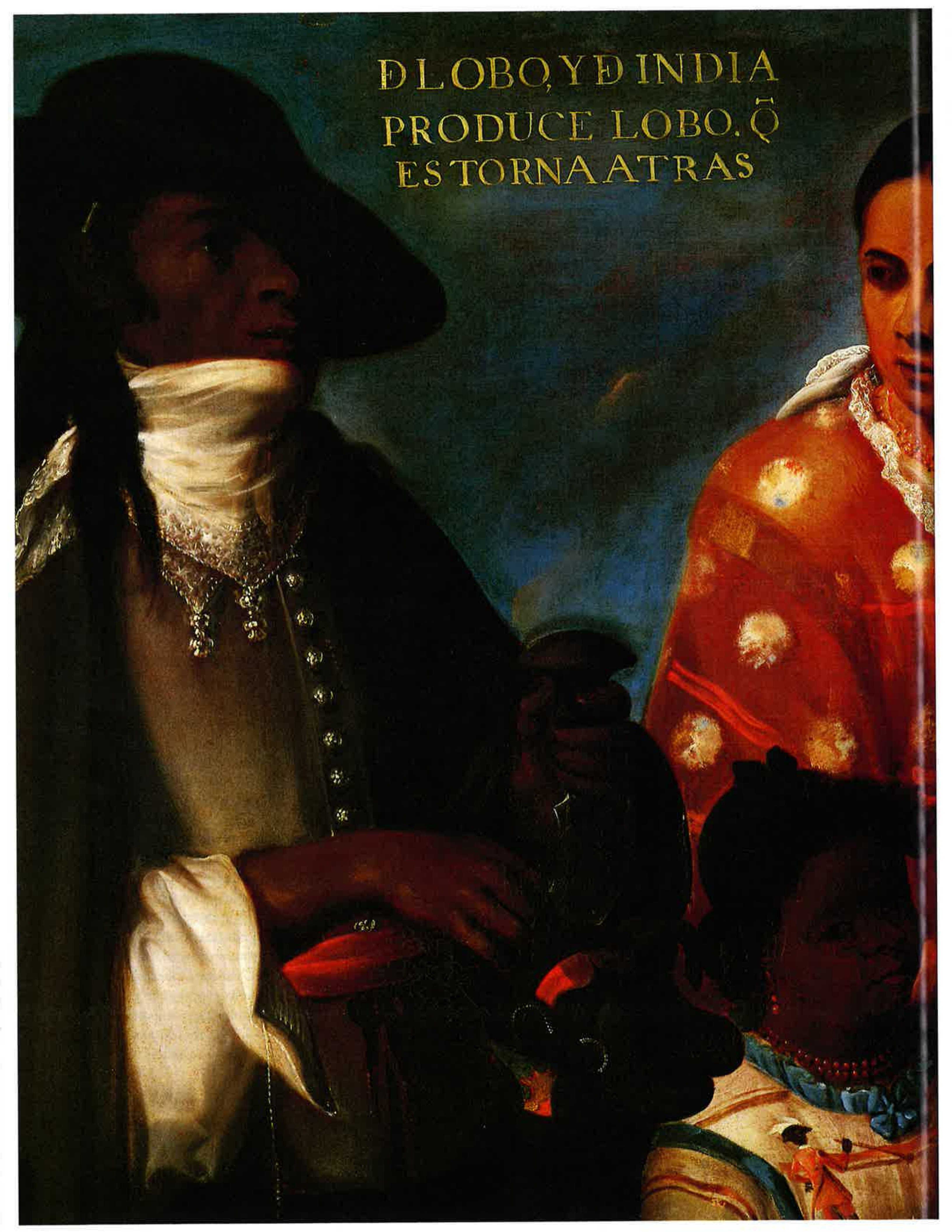
Según se indica, la carta había sido escrita a petición de otro español que residía en Madrid, el destinatario del manuscrito, y que deseaba tener una descripción "veraz" de la vida y las costumbres de México. En la carta se manifiesta claramente el deseo de mejorar la situación de estos dominios identificando sus males. Su presunto autor da inicio a su crónica enfatizando las diferencias inherentes entre los españoles peninsulares y americanos, y enumerando los motivos de estas discrepancias. Asienta que el problema de los territorios ultramarinos emergió desde el inicio de la colonización, pues el continente se pobló de españoles de la peor calaña. Además, explica el autor, se dio el abominable proceso del mestizaje entre españoles y negros, que habían sido llevados para servir como esclavos. Respecto de los descendientes surgidos de estos ayuntamientos, dice el autor que "eran los hijos e hijas menos feos que sus madres, y poco a poco se fue desvaneciendo (aunque no totalmente) la fealdad".[125] A pesar de que el aspecto de los negros había mejorado gracias a su cruce con los españoles, siempre se podía identificar a cualquiera con el más mínimo grado de sangre negra por dos inequívocos signos: una roseta en los genitales y, una zona oscura entre la frente y el cabello.

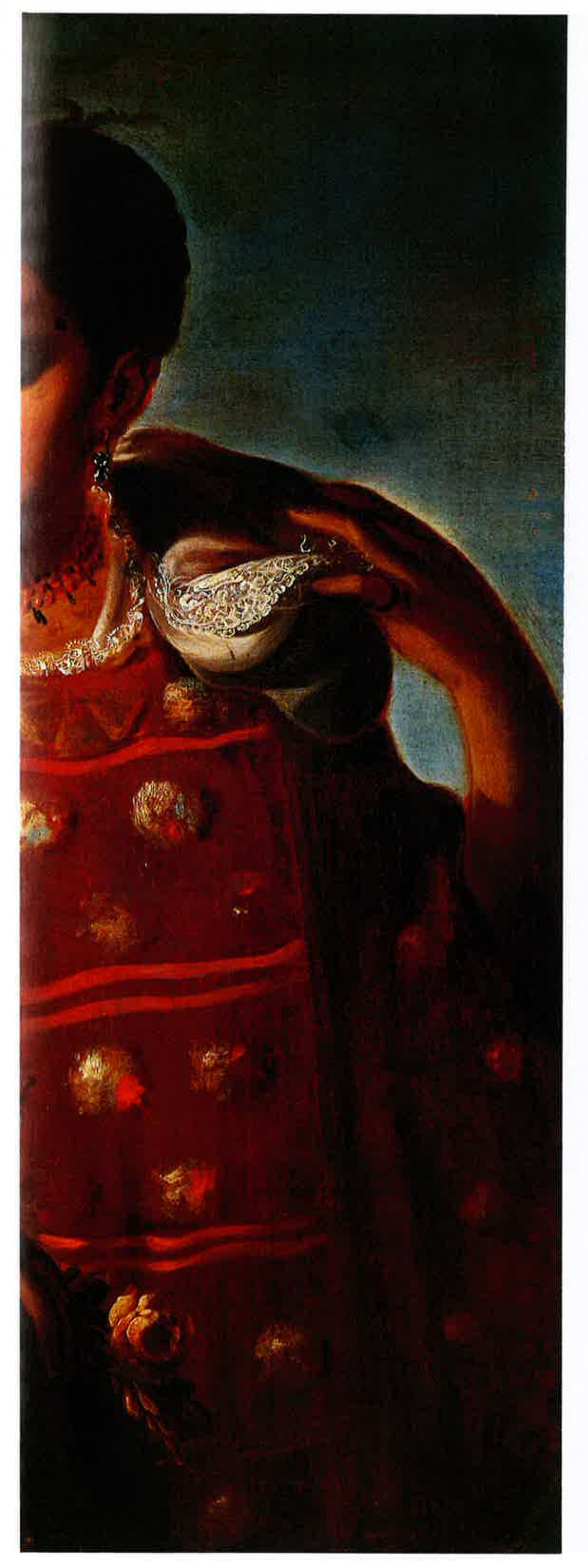
Estos comentarios tenían como objetivo reafirmar la difícil tarea de determinar la raza desde el punto de vista somático, hecho sobre el que el autor insiste mediante una anécdota supuestamente autobiográfica. Asegura que en un viaje a Aragón, hecho por ambos el narrador y el destinatario del manuscrito, el dueño de la fonda donde se hospedaban había iniciado una larga disquisición sobre el origen zoológico de la palabra mulato y la mejor manera de identificar a alguien de este grupo. Los rasgos distintivos eran "las pasas, el olor o hedor a chinches [...], la geta, la roseta y el nalgatorio muy adelantado hacia atrás formando quiebro en el cuerpo como si los hubiese creado Dios para silla o albarda y servirse de ellos sus amos con ellas". En cuanto a la roseta, Chreslos Jache dice que, como no se veía fácilmente, "pues por ocurrirnos a la memoria muchos de nuestros contemporáneos comprendidos en las señas, siendo tenidos por españoles, discurrimos si acaso éramos del número".[126] En un desesperado intento por confirmar su pureza de sangre, los viajeros se dispusieron a pasarse revista en la intimidad de sus respectivas habitaciones metiendo la cabeza entre las piernas y descubrieron con alivio que carecían de la sospechosa mancha "que ha cundido, denigrando tanto a nuestra patria y a este reino".[127] Esta descripción tan grotesca como pasmosa alude a las ideas extensamente conocidas sobre el origen del color negro, ya indicadas anteriormente en este capítulo. En efecto, el alcance de nociones llegaba a tal grado que incluso se recogían en los libros de la época. Así por ejemplo, Antonio Alcedo, en su *Diccionario geográfico-histórico de las Indias* (1774) definía al mulato como "hijo o hija de blanco y negra, o al contrario: luego que nacen se conocen en una manchita que sacan en las partes de la generación, porque entonces todos salen blancos amoratados".[128]

La presencia de negros y mulatos no era el único "mal" que padecía la colonia y que denunciaba la sátira. La relación entre españoles y mestizos se señala también como perjudicial para el bienestar general del reino. Además, se creía firmemente que las castas podrían transmitir sus defectos a los españoles vía la leche de las nodrizas. Como ya veremos con más detalle en el capítulo cuarto, durante el siglo XVIII se estilaba tanto en Europa como en las colonias americanas, que las mujeres pertenecientes a la clase acomodada prefirieran contratar a mujeres consideradas como más próximas a la naturaleza —en Europa a campesinas y en las colonias a indias, negras y mulatas— para amamantar a sus propios hijos.[129] Chreslos Jache toca este controvertido tema insistiendo en que la abundancia natural de la colonia inducía a la arrogancia, causa de que las españolas cedían de buen grado a sus hijos en manos de amas de cría o chichiguas, quienes les participaban de este modo su malos hábitos. La comunicación diaria entre las castas y las personas de "sangre pura" conducía también, en opinión de Chreslos Jache, a la relajación general de las costumbres en la Nueva España y a lo calamitoso de su estado.[130]

Los criollos son especialmente criticados en esta sátira por la relajación de su carácter y costumbres; se concibe a la inconstancia como lo más característico, y que los describe en su totalidad. Según el autor, los criollos además de ociosos, eran embusteros, arrogantes y afeminados.[131] Estos son adjetivos que los españoles y criollos tendían normalmente a aplicar a los indios y a las castas. Al valerse del mismo léxico para hablar de los criollos, Chreslos Jache invierte la retórica racial de la época para destacar la confusión colonial. De hecho, los españoles no resultan mucho mejor parados en este relato, porque en cuanto llegan a las colonias "con facilidad se desvanece la buena educación de su niñez [...] y vienen algunos adultos, que de necesidad han de mudar de casaca, de costumbres, si quieren que los ayuden y comuniquen pues de lo contrario huyen de ellos".[132] Es decir, que los españoles recién desembarcados en estas tierras, al adoptar rápidamente los vicios del lugar resultaban tan perjudiciales para la sociedad como los propios criollos y las castas. Naturalmente, con todo ello Chreslos Jache se proponía aludir a la pan-degeneración de la raza humana en el continente americano, de la que no se libraban ni los propios españoles.

Los males de la colonia están en parte relacionados con el perenne encono entre españoles y criollos. Según


DLOBO, Y D INDIA
PRODUCE LOBO. Q
ES TORNA A TRAS



Chreslos Jache, el conflicto se debía a los celos de los segundos por la buena fortuna que tenían los primeros una vez que arribaban a la colonia.[133] Los criollos resentían, además, que se extrajera plata y otras materias primas, y se exportaran a Europa. Con todo, no se percataban de la ventaja que suponía que los peninsulares transformaran esos productos en bienes de consumo y, sobre todo, que difundieran la fe cristiana en su nuevo continente.[134] Es más, si los criollos se hubiesen abstenido de mezclarse con otras razas y hubieran conservado sus fortunas en lugar de malgastarlas, afirma el autor, ellos y no los españoles habrían llegado a gobernar aquellos territorios.[135] Sin embargo, aunque se menciona cómo los españoles imponían un efecto negativo a la colonia, tomando en cuenta la proverbial avaricia de algunos, el mestizaje permanecía como causa principal de la degeneración colonial.[136]

Entre los problemas más graves de la Nueva España, vistos como fruto inmediato del mestizaje de las castas, figuraban los numerosos robos, la supuesta holgazanería de las masas, la embriaguez, el abandono de la agricultura y el concubinato, entre otros.[137] Todas estas categorías habían sido adjudicadas a los indios desde el siglo XVI, y emergieron con fuerza de nuevo en el siglo XVIII por una serie de motivos afines, entre ellos deslustrar a las castas. En una palabra, se pinta a la colonia como el reino de la corrupción, como un estado decadente en que sólo rigen las apariencias y donde "se hacen casi las cosas *al revés* [la cursiva es mía] que en España".[138] Gracias a la analogía del cuerpo utilizada para hablar de la nación, Chreslos Jache elabora construcciones verbales con doble sentido que describen cómo los "órganos" del Estado han dejado de funcionar correctamente: "En atención a esto para remediar al reino era necesario un expertísimo anatómico que corroborando precisamente el corazón y cerebro evacuase los malignos por la insensible transpiración".[139] Al lamentarse del caos reinante en México —ciudad tan viciosa como la antigua Sodoma— Chreslos Jache resalta la imperiosa necesidad de que se remedie, y explica el porqué optó por el modo satírico para describir la corrupción de México: "He tomado el método de consejos sueltos en la forma que se ve, por quitar en lo posible la sequedad del asunto, con estilo continuado y periodos largos, y dejar la puerta abierta al que quiera enmendar los añadidos o continuarlos".[140]

El uso del formato epistolar para enmarcar las "Ordenanzas del Baratillo de México" muestra claramente el carácter informal del texto y, a su vez, apuntan a la seriedad de su designio. Sin embargo, la descripción por demás grotesca y absurda de las castas y de la realidad colonial resta formalidad al texto y fomenta la confusión del lec-

Atribuido a Juan Rodríguez Juárez, *De lobo y de india, produce lobo que es torna atrás*, c. 1715 (detalle fig. 17).

tor. Dicha confusión aumenta en el prólogo del manuscrito que sigue a la carta, en que se entremezclan comentarios sobre la firme intención del texto de fomentar el cambio con observaciones insólitas sobre las costumbres de las castas que pretenden mover a la risa. Como ha señalado Greer Johnson, la mezcla en la sátira de diversas formas de comunicación aparentemente contradictorias tiene el objeto de desconcertar al lector y dejarlo suspendido entre dos polos opuestos de conocimiento. Este doble discurso puede desviar al lector de la comprensión singular de su entorno e inducirle a buscar por cuenta propia una alternativa racional y constructiva.[141] Al parodiar a instituciones oficiales como la Universidad de México, se dice que el manuscrito está escrito por los "piltrajosos doctores del Baratillo" para entrenar a sus discípulos en la profesión.[142] Aunque en la vida real sólo los españoles y los criollos tenían en principio acceso a la educación, la "hermandad" del Baratillo estaba compuesta exclusivamente por personas que no eran blancas, básicamente mulatos y mulatas. Haciendo mofa tanto del ineficaz funcionamiento del sistema de castas como del dudoso método para determinar la limpieza de sangre de una persona, los baratilleros proponen un sistema similar para distinguir a los españoles, llamándoles "medio españoles", "cuartilla de español", "ocho cacaos de español", etcétera. Quedan fuera de tal clasificación injuriosa los españoles nacidos en el norte de España —vascos y montañeses— considerados como los únicos auténticos y más puros, pues nunca se habían mezclado con los moros.[143]

Las 377 ordenanzas incluidas en el texto aparecen minuciosamente numeradas a imitación de los documentos oficiales, a la manera de estatutos de los baratilleros en que se subrayan las cláusulas fundamentales para su supervivencia. Uno de los primeros estatutos estipula que sus miembros sólo pudiesen ser:

> todos los naturales de este reino: criollos, indios, negros, sean congos, luengos, mondongos, mingas [...] y demás descendientes de Cam como son lobos, mulatos, mestizos, castizos, zambaigos, tornaatráses, albinos, cambujos, tente en el aire, moriscos, chinos, mequimextos, lunarejos, quesos de todas leches, y demás castas, que resultan de las comunicaciones de las referidas, y otras de Europa, en que se agotara el ingenio mas elevado, si hubiese de señalarlas, y darles nombre.[144]

El autor incluye categorías raciales bien conocidas por los habitantes de la colonia, pero luego se burla de todo el sistema de castas y su terminología, inventándose otros nombres ridículos, con la intención de inducir la risa del lector.

No es casualidad que los estatutos determinaran también que los miembros de la hermandad fueran residentes de México y de Puebla, las dos ciudades principales del virreinato, ambas con una población numerosa y, por lo tanto, con un gran número de problemas.[145] Los españoles y sus descendientes quedaban absolutamente excluidos de esta hermandad, y además serían el blanco de sus estafas. Los criollos que pretendían ser nobles y demostraban buen comportamiento también debían ser absolutamente desdeñados. De hecho, contra los criollos había que tomar especiales precauciones porque, como descendían de los peninsulares y estaban contaminados con "sangre noble", cabía el peligro de que se volvieran contra los baratilleros y los denunciaran.[146] Al afirmar esto, Chreslos Jache invierte el orden racial, dejando a los españoles y criollos en el estado de indefensión y sujeción que en realidad correspondía a las castas. Por último, se debía despreciar más fervientemente a los vascos, montañeses y castellanos porque se decían ser los españoles legítimos y los nobles más preclaros. El resto de los españoles, de los que se sabía que por sus venas corría sangre fenicia, cartaginesa, romana, goda, mora y árabe, y que además, "contaminándose o infeccionándose con las muchas familias de judíos que en todos tiempos ha habido de lo que resultan torna atráses en la fe, como los hay entre nosotros, con las castas o razas y champurrados indefinibles, no debemos aborrecer a estos tanto por lo que nos semejan".[147] El resto de los estatutos del manuscrito ofrece consejos prácticos sobre cómo robar —"pepenar" es la palabra que más se utiliza con este sentido—, engañar a los españoles y llevar una vida de ocio.

Contrastar la apariencia contra la realidad es otro de los recursos principales del manuscrito. Debido a que en la mayoría de casos el fenotipo no era un método fiable para determinar la identidad de una persona, la sátira presenta varios mecanismos para enmascararla y acceder a los rangos de la elite. La primera opción que se propone en los estatutos es sencillamente decir que se descendía de español. Además, las castas de tez más clara siempre podían hacerse pasar por miembros de la elite, conseguir acceso a puestos de poder y, de este modo, ayudar a la hermandad del Baratillo a estafar el sistema español.[148] En cambio, los que tenían la piel demasiado oscura, inútil para hacerse pasar por blancos, podían ocupar puestos menores en el ejército y de este modo también ayudar a la hermandad a engañar a los españoles. La vestimenta funcionaba eficazmente para pasar por español; según los estatutos del baratillero, "es el traje el que da calidad en este reino como se ve en muchos, que son tenidos por caballeros, habiéndolo sido en España en mulas de forlones".[149] Este aspecto de la vida colonial debía explotarse al máximo, sobre todo por las mujeres de la hermandad, que "como son todas zalameras, chismosas y

embelesadoras", también podrían seducir a los varones españoles y pervertir aún más sus costumbres.[150]

En efecto, a las mujeres correspondía un papel esencial en el auxilio de sus hermanos a traspasar la barrera española. Teniendo en cuenta la función indispensable de las nodrizas en los hogares españoles, los estatutos disponían que los miembros de la hermandad cuidasen especialmente de las "hermanas". Éstas, además de poder transmitir con su leche las malas mañas de la hermandad a los hijos de españoles, podían alterar su suerte entera. La intimidad de trato entre las amas de leche y las familias españolas les brindaba una perfecta coartada para intercambiar a sus hijos de tez más clara por los de españoles. Con el tiempo estos niños tendrían acceso a las posiciones más honorables, demostrándose con ello que las castas podían fácilmente invalidar la ecuación de pureza de sangre y categoría social superior, o como se indica en el texto: "hecha la experiencia, se halla no valer en nosotros la ley de sangre limpia".[151]

En resumen, el autor del manuscrito presenta una visión trastocada de la vida en la ciudad de México, visión en que las castas, mediante una serie de estratagemas, controlan la sociedad y delimitan sus normas. El texto recurre a la inversión de papeles para definir a conquistados y conquistadores, pues los españoles aparecen como víctimas de la astucia de los indígenas y de las castas; se centra en la floreciente cultura subterránea del Baratillo, describiendo a la ciudad como un espacio de corrupción racial y moral. Además, refleja el ambiente general de tensión racial existente en México y sugiere que se debía en gran parte al resentimiento y temor que inspiraban la gente de la masa con sus pretensiones de alcanzar los privilegios de los estados superiores. Se exagera la movilidad de las razas inferiores hacia arriba, describiendo una sociedad completamente trastocada para expresar una preocupación real de la elite. Además, al invertir una forma comúnmente aceptada de retórica oficial, como las ordenanzas reales, el autor de las "Ordenanzas del Baratillo de México" cuestiona la eficacia del sistema administrativo del virreinato en su conjunto. Esta descripción paródica de la realidad colonial denuncia el fracaso de los españoles para imponer su ideología en México, al tiempo que proclama la incapacidad de su retórica tradicional para transmitirla.

Pese a que Chreslos Jache se muestra convencido de la instrumentación indispensable de una reforma, no expone los medios para lograrla, algo típico de la literatura satírica. Es más, en su descripción de las castas, la frontera entre la crítica y el encomio constantemente se desdibuja. El lector concluye su lectura preguntándose si la imagen que presenta del mestizaje es parodiada o si en realidad se ensalza la floreciente cultura sumergida del Baratillo —confusión que se hace eco de la cacofonía social de la propia colonia. Además, el estilo de la narrativa de Chreslos Jache, ahíta de incongruencias sintácticas y carente de argumento y desenlace, es tan caótico como su opinión sobre las castas, lo que refuerza aún más la impresión de una anarquía total en la Nueva España.

Tomando en cuenta la fuerte carga política que encierra la literatura satírica en general, no es de extrañar que la mayoría de los documentos circularan clandestinamente en forma manuscrita, y que las "Ordenanzas" no fuera una excepción.[152] Las autoridades civiles y eclesiásticas miraban con recelo este tipo de literatura ya que sustentaba un discurso subversivo que fomentaba el escepticismo y el cinismo, y temían que contribuyese a la disolución de los principios sobre los que se asentaban las instituciones que ellos encarnaban.[153] Aunque el tema de los lectores de la colonia rebasa este capítulo, no cabe duda que las "Ordenanzas" tuvo una amplia circulación, si bien privada, pues se conserva más de una copia del manuscrito.[154] Francisco de Ajofrín, fraile capuchino español que viajó a México en 1763, menciona de pasada el manuscrito en su diario cuando describe el Baratillo y celebra su "bello método y salado estilo [...] en el que se descifran todas las habilidades de los zaragates, léperos, zaramullos, pelagatos, zánganos y lepruscos, con los demás insignes profesores de esta famosa Escuela". La descripción que hace Ajofrín del Baratillo parece, de este modo, estar más regida por su lectura de este texto que por su propia experiencia.[155]

Fuese cual fuese la acogida del manuscrito, lo cierto es que, al desmitificar la realidad circundante de la colonia mediante su inversión, expone en términos reveladores toda la retórica de la época sobre el mestizaje, y el reparto de poder y prestigio dentro de la contienda colonial. Además, al ser un texto que circulaba entre la elite culta —Ajofrín es sólo un ejemplo conocido— buscaba afianzar ciertas diferenciaciones sociales para manifestar el poderío indiscutible del dominador español en la Nueva España. Es decir, que aparte de denunciar y exhibir los males que aquejaban a la colonia, el texto acentúa la dinámica racial de México para un público español y novohispano que podía leer. La pintura de castas narra igualmente el proceso de mestizaje y codifica muchas de las ideas tocantes a la importancia de ser español y de proteger la exclusividad de los "blancos". Al igual que las "Ordenanzas", estas series de pinturas no sólo reflejan los discursos raciales que circulaban sino que contribuyen de manera activa a forjar la cultura racial de su tiempo.



3
El auge de la pintura de castas: exotismo y orgullo criollo, 1711-1760

La estratificación socio-racial de México constituye el subtexto de la pintura de castas, sin embargo, hay otras cuestiones igualmente importantes que deben considerarse en el momento de reflexionar acerca de su surgimiento y desarrollo. La fascinación que desde antiguo provocaron en Europa los países y pueblos remotos, al igual que el fuerte sentimiento de identidad criolla existente en México a principios del siglo XVIII, son algunos de los temas generales que no deben soslayarse al estudiar estas obras. De hecho, el interés por proveer una imagen positiva de la colonia, aunado a la particular atracción europea por las culturas extranjeras, constituye el fondo de este género pictórico.

Se podría sostener que los cuadros de castas desempeñan determinadas funciones didácticas. Estas obras, creadas como series de imágenes consecutivas, además de mostrar una progresión de mezclas raciales ofrecen ejemplos de la flora y la fauna del Nuevo Mundo y, en muchos casos, adscriben atributos morales específicos a las diferentes razas representadas. El hecho de que los cuadros se hayan concebido como conjuntos —por lo general de dieciséis escenas— no está desprovisto de importancia. A finales del siglo XVIII la utilización de imágenes seriadas para enseñar la doctrina cristiana tenía ya una larga tradición. Las series hagiográficas proliferaban tanto en la Nueva España como en otras partes del Imperio español; se las consideraba como importantes herramientas visuales para divulgar el conocimiento del cristianismo, al tiempo que servían de referencia mnemotécnica para generar en la mente del espectador ideas y relatos concretos. No es, pues, de sorprender que éste fuera el formato utilizado para representar a las variadas razas de la colonia. El aspecto concatenado de las series de castas era una forma adecuada para "narrar" el proceso de mestizaje que se produjo en México, y crear un paradigma visual de los híbridos coloniales para ser fácilmente recordado, y que además evocara diversas asociaciones.

¿Qué pretendían enseñar dichas imágenes? ¿Quiénes las pintaban y las coleccionaban? ¿Y por qué fue tan popular este género durante todo el siglo XVIII? Éstas son algunas de las cuestiones que se abordarán en los dos capítulos siguientes. Al ofrecer el análisis sistemático de un número de series de castas, se subrayan las diferencias entre los conjuntos creados en la primera mitad del siglo XVIII y los correspondientes a después de 1760, aproximadamente. El número de series conocidas supera el centenar y sigue aumentando con la aparición de nuevas obras en el mercado. Mi discusión sobre este tema se basa en ciertas obras que ejemplifican algunas cuestiones vigentes en todo el género. Un asunto que subyace en este estudio se refiere al modo en que la realidad se presentaba en la pintura de castas y que se observa en la cuidadosa selección de escenas. Como señaló el historiador del arte Thomas Cummins, las imágenes pictóricas ejecutadas en un contexto colonial suelen concebirse con el propósito de legitimar, y no de divulgar, ideas e información.[1] Es precisamente esta legitimación de la vida colonial mediante la pintura de lo que me ocupo en estas páginas.

LA CULTURA DEL EXOTISMO

Suele atribuirse a la Ilustración el haber fomentado la aguda observación y clasificación de todas las expresiones de la vida, alentando la exploración de otras culturas e impulsando la sistematización "lógica" de dichos "descubrimientos".[2] Sin embargo, la fascinación por otras culturas (esto es, "otras" con respecto a Europa) debe considerarse dentro de una larga tradición en el mundo occidental. El ansia del Viejo Mundo por lo exótico provocó la proyección de rasgos fantásticos en el Nuevo Mundo. Antes de que se descubriera América, se creía que los confines del mundo estaban habitados por razas mons-

Atribuido a José de Ibarra, *De negro e india, lobo*, c. 1725 (detalle fig. 91).







64-69 Indumentaria de mujer italiana, vendedor ambulante italiano, africano, indoafricano, mexicano y guerrero de América, *Habiti antichi et moderni di tutto el mondo...* (1598), Cesare Vecellio. Biblioteca Nacional, Madrid.

truosas —gigantes, pigmeos, seres bicéfalos, amazonas y hermafroditas— quimera europea que asignó un lugar, si bien impreciso, a las más terribles "aberraciones" humanas. Estas creencias se plasmaron durante la Antigüedad clásica en la obra de autores como Herodoto, Plinio el Viejo y Caius Julius Solinus, y subsistieron durante la Edad Media, perpetuándose en las enciclopedias cristianas como las *Etimologías* (622-623) de san Isidoro de Sevilla y en los libros de viajes.[3] Por ejemplo, *Los viajes* de Sir John Mandeville (1356), fue un libro sumamente popular que colocaba en los confines del mundo una inmensa variedad de criaturas fantásticas.[4] Aunque Mandeville nunca viajó a los lejanos países que describía, sus minuciosas descripciones de razas humanas fabulosas y otras maravillas (muchas de las cuales procedían de fuentes anteriores) impactaron las mentes de sus lectores profundamente hasta el siglo XVI. En su popular *Cosmographie Universalis* (1554), Sebastian Münster (1489-1552) no dudó en aceptar la existencia de las razas monstruosas descritas por Mandeville, e incluso las identificó con las poblaciones recientemente "descubiertas" de América.[5] De hecho, poco después de que los primeros europeos desembarcaron en el Nuevo Mundo a finales del siglo XV, muchos creían que habían hallado ejemplares de razas monstruosas. Como señaló la antropóloga Margaret Hodgen, "por lo que respecta al ser humano, como por lo que respecta a la historia y a la naturaleza, se aceptó la leyenda como un hecho, y siempre antes que la observación precisa y la información".[6]

Los rasgos físicos de los indígenas del Nuevo Mundo llamaron particularmente la atención a los europeos. En las primeras décadas del siglo XVI, tanto los españoles como los franceses, ingleses y portugueses llevaron consigo indígenas a Europa, exhibiéndolos ante audiencias llenas de curiosidad; los incluían como atracción en los festejos y para conmemorar la entrada de sus monarcas en varias ciudades. Tanto Cristóbal Colón como Hernán Cortés pusieron indígenas ante la presencia de la reina Isabel y del papa, respectivamente. En 1554 se exhibió un grupo nutrido de indígenas brasileños durante la entrada de Carlos IX en la ciudad de Troyes. En 1565, cautivos de numerosos países, entre ellos Grecia, Turquía, Arabia, Egipto, América, las islas Canarias y Etiopía fueron mostrados en público durante un festival en Burdeos, mientras fuera de la muralla se montaba una aldea "salvaje" brasileña, con varios cientos de indígenas recientemente capturados en Sudamérica.[7]

El "descubrimiento" de América supuso un importante incentivo para la investigación de las costumbres de los no europeos. Las expediciones de exploración y conquista estimularon e incrementaron la percepción de un universo de mayor alcance del que hasta entonces se conocía y proporcionaron el caldo de cultivo para la fascinación



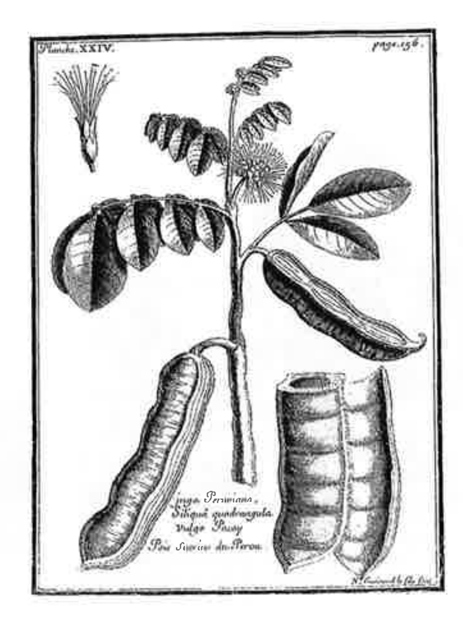


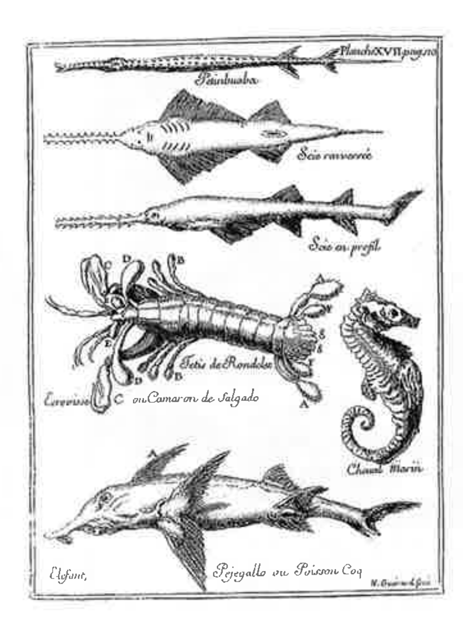

por lo maravilloso o lo insólito. Los viajes de españoles, holandeses y portugueses a Oriente, Oriente Medio y África a partir de la segunda mitad del siglo XVI ampliaron este interés hasta bien entrado el siglo XVIII. Estas expediciones inundaron Europa con codiciadas importaciones exóticas, muchas de las cuales se integraron a los *Wunderkammern* o gabinetes de curiosidades, tan en boga en ese entonces. Estos protomuseos, que proliferaron por toda Europa en los siglos XVI y XVII, fueron creados por miembros de las clases profesionales, príncipes y ricos aristócratas; contenían todo aquello que se consideraba peculiar, desde plantas y animales disecados hasta minerales, fósiles, artefactos y objetos arqueológicos.[8]

El interés por las culturas foráneas, iniciado en el siglo XVI, propició un incremento gradual de textos dedicados a los usos y costumbres del hombre. Así por ejemplo, el alemán Johann Boemus publicó un opúsculo titulado *Omnium gentium mores, leges et ritus ex multis clarissimis rerum scriptoribus* (1520), de éxito inmediato, que se tradujo a varios idiomas, entre ellos el castellano. El propósito de Boemus era poner en manos del lector vulgar la ya considerable cantidad de conocimiento sobre el comportamiento de las diferentes poblaciones del mundo. Pretendió utilizar la página impresa al modo de un gabinete de curiosidades para reunir y exponer la variedad de costumbres humanas.[9] Como ha señalado Hodgen, en el siglo XVII la fórmula utilizada para estudiar las culturas foráneas tenía ya profundas raíces. Cuando en 1650 el cosmógrafo Bernhardt Varenius redactó su *Geographia generalis*, tipificó los aspectos esenciales que había que tener en cuenta al tiempo de analizar las culturas de otros lugares:

> 1. Características de los indígenas, en cuanto a forma, color, longevidad, origen, comida y bebida, etcétera. 2. Actividades comerciales y artísticas a las que se dedican. 3. Virtudes, vicios, conocimiento, ingenio, etcétera. 4. Costumbres en cuanto a matrimonios, bautismos y entierros, etcétera. 5. Habla y lengua. 6. Forma de gobierno. 7. Religión y organización de la iglesia. 8. Ciudades y lugares más famosos. 9. Hechos históricos, y 10. Hombres famosos, artificios e inventos de los indígenas de todos los países.[10]

La vestimenta también llamó poderosamente la atención de los europeos. Durante la segunda mitad del siglo XVI, se publicaron incontables libros que describían —y a menudo ilustraban— los atuendos de los pueblos del mundo. El libro *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, de Cesare Vecellio, publicado en Venecia en 1598, incluye descripciones profusamente ilustradas de la indumentaria de los cuatro continentes.[11] Resulta interesante ver cómo este autor divide su compendio en varios libros, cada uno de los cuales se dedica a una región diferente, que luego ordena progresivamente. Al ser italiano, Vecellio describió en primer lugar los atuendos italianos, seguidos por los de otros países europeos, después por los de África, Asia y últimamente por los de América. Además de clasificar el mundo jerárquicamente, Vecellio ilustró los atuendos de acuerdo a la clase y la ocupación de las figuras. En primer lugar enumeró la ropa de la noble-





70-74 Flora del Perú; fauna del Perú; indios de Chile; los incas y sus antigüedades; españoles y criollos del Perú, *Relation du voyage de la mer du Sud...* (1716), Amédée Frezier. Biblioteca Nacional, Madrid.

za, y luego la del pueblo común (figs. 64-69). Aunque la mayoría de las imágenes poseen un estilo rotundamente clásico y europeizante, en puntuales ocasiones se percibe también la pretensión de diferenciar las distintas razas, como sucede con el grabado que describe a los africanos y que exagera los rasgos del personaje (fig. 66). Curiosamente, se representan a todos los "salvajes", independientemente de su lugar de origen, de manera semejante, portando arco y flechas (figs. 67-69).

La fascinación por los usos y costumbres, así como por la diversidad de la indumentaria del hombre se prolongó durante los siglos XVII y XVIII, recogiéndose en los numerosos libros de viajes de la época. El Nuevo Mundo despertaba un interés especial en los europeos.[12] Desde el siglo XVI España, celosa de sus posesiones de ultramar y de resguardar sus recursos, restringió el paso a los propios peninsulares y vedó con insistencia la infiltración extranjera. La obsesión de España por proteger sus colonias de la influencia e intervención de otras naciones era legendaria.[13] La mítica abundancia de recursos naturales del Nuevo Mundo y el deseo de conocer de primera mano el continente intrigaba a casi cualquier nación europea deseosa de hacerse de su riqueza.

Así por ejemplo, en 1712, el rey Luis XIV de Francia encargó al joven ingeniero, Amédée François Frezier, que viajara a las costas de Chile y Perú disfrazado de mercader. El libro de Frezier, *Relation du voyage de la mer du sud...* (1716) gozó de tal popularidad que se realizaron varias ediciones y traducciones de la obra durante el siglo XVIII. En su obra Frezier dedica un gran número de páginas a describir a los habitantes de Chile y Perú —indígenas, españoles, criollos, negros y castas— según sus rasgos físicos, costumbres y vestimenta.[14] Recoge también los relatos de otros que afirmaban haber visto una raza de patagónicos o gigantes. "Lo que he referido según el testimonio de personas dignas de crédito", afirma, "coincide hasta tal punto con lo que leemos en los relatos de los más famosos viajeros que, en mi opinión, se puede creer, sin temor a que se nos tache de ser crédulos, que en algún lugar de América hay una nación de hombres cuya estatura es muy superior a la nuestra".[15] Frezier suele describir a los españoles y criollos como personas lujuriosas, dadas al ocio y en extremo supersticiosas, y comenta la antipatía existente entre los españoles de Europa y los de América. Además zahiere sus creencias y costumbres religiosas: "Casi nunca se casan por la Iglesia [pues] están todos enredados en una especie de concubinato decente, que en ellos no produce escándalo. Muchas veces se ve a los hombres casados abandonar a sus mujeres para juntarse con mulatas y negras, con el consiguiente trastorno de las familias".[16] En cuanto a los indígenas, asienta que son "borrachos y adictos a las mujeres y ambicionan poco la riqueza".[17]

Frezier ofrece asimismo amplias descripciones de los recursos naturales y la minería de Perú y Chile, así como abundantes ilustraciones de su flora y su fauna. En el libro se incluyen también representaciones de los antiguos reyes incas y de la población sudamericana de la época del autor (figs. 70-74). Tanto el texto como las ilustraciones ponen particular énfasis en el atuendo de los personajes, un interés que queda subrayado mediante la inserción de leyendas explicativas que las describen.

Lo que motivaba los relatos como el de Frezier, así como la acumulación de objetos en los gabinetes de







curiosidades, era una combinación del deseo del saber y un afán económico. Como ha señalado Ken Arnold, el vínculo entre el desarrollo mercantil y el conocimiento incidió sobre los esquemas mentales que guiaron la propia posibilidad de comprender los objetos procedentes de países lejanos.[18] Naturalmente, España, al igual que el resto de Europa, deseaba conocer lo mejor posible sus territorios ultramarinos; desde principios del siglo XVI, el Consejo de Indias solicitaba continuamente amplia información acerca de los diversos aspectos de las colonias: recursos naturales, gobierno, población, costumbres, etcétera. Los datos recabados mediante estas solicitudes iban dirigidos a incrementar el saber respecto a sus posesiones con el fin de gobernarlas mejor; también para disponer de información más detallada sobre sus recursos naturales y así estar en condiciones de explotarlas más eficazmente, y simplemente para ampliar el conocimiento de las costumbres de pueblos que le eran ajenos.[19]

En efecto, una motivación imperialista subyace en una gran parte de los textos que se escribieron en Europa sobre el Nuevo Mundo. En una artículo de un conocido diccionario geográfico, que se redactó en inglés y posteriormente se tradujo al francés y al español, América es descrita en los términos siguientes: "Produce muchas yerbas, comestibles, y medicinales: diferentes especies de animales domésticos y salvajes, aves, peces, excelentes frutas, y gran cantidad de azúcar. Todo lo que se transporta de la Europa se vende allí muy bien. Son los Naturales de bastante espíritu, ágiles, robustos y muy expeditos para la carrera: nadan como peces; pero son naturalmente dados al ocio, salvajes, y vengativos: se pintan el rostro con diferentes colores: idólatras, y muy supersticiosos: excepto los que están bajo el dominio de los europeos".[20] Como bien se aprecia en este texto, cuando se hablaba del Nuevo Mundo la curiosidad, el poder y los intereses materiales no podían desligarse. La fusión de los productos locales de la colonia y de su variada población hace que la pintura de castas no sea una excepción.

EL CRIOLLISMO Y LA "BIZARRÍA DE LA TIERRA"

La atracción europea por América unida a la obsesión de los españoles por la pureza racial contribuyó a la emergencia de la pintura de castas. Sin embargo, aunque estos cuadros responden a los conceptos europeos de lo exótico y a la tendencia clasificadora de moda en Europa, revelan también la preocupación por construir una imagen diferenciada que se relaciona con las circunstancias propias de la Nueva España.

Como ya he mencionado antes, a finales del siglo XVII la ciudad de México se había convertido en uno de los centros urbanos más opulentos del mundo, exaltada tanto por sus habitantes locales como por los extranjeros. El fraile dominico inglés, Thomas Gage, que viajó a México en 1626, narra cómo un amigo le pintó a las indias como "empedradas de oro y de plata" para convencerle de que fuera allí.[21] Posteriormente Gage corroboraría la abundancia del Nuevo Mundo, comparando a México con algunas de las ciudades más notables de Europa: "Nada falta en México de cuanto pueda hermosear una ciudad; y si los escritores que han empleado sus plumas en alabar a las provincias de Gra-

nada en España y de Toscana y Lombardía en Italia, hubieran visto el Nuevo Mundo y la ciudad de México, no habrían tardado en desdecirse de todo lo que han dicho a favor de aquellas tierras".[22] El método de comparar a México con Europa con el fin de realzar la belleza del país americano lo utilizó también el viajero italiano Giovanni Francesco Gemelli Careri en su *Giro del mondo* (1699-1700): "Por sus buenos edificios y por los ornamentos de sus iglesias, puede decirse que compite con las mejores de Italia".[23]

Si la Nueva España era descrita de manera superlativa por los viajeros, sus habitantes los superaban en esta práctica. Hacia finales del siglo XVII, un fuerte sentimiento de orgullo criollo, mismo que tenía sus raíces en el siglo antecedente, se había consolidado en la Nueva España. Cuando en 1604 el clérigo y poeta español Bernardo de Balbuena (1562?-1627) escribió su famosa *Grandeza mexicana*, estableció un paradigma del discurso de orgullo criollo que perduraría durante muchos años. En su poema, como indica el título, Balbuena celebra la grandeza de la ciudad de México: elogia el clima del país, sus recursos naturales, sus monumentos, la traza simétrica de la ciudad, su riqueza, gobierno, gente, costumbres, talento y fe de sus habitantes, así como la belleza de sus mujeres.[24] Es decir, que describe a México como un paraíso terrenal. Antes y después de Balbuena, otros celebraron en armoniosos versos la belleza de la ciudad y su singular situación en el mundo, entre ellos Cervantes de Salazar en sus *Tres diálogos latinos* (1554) y Arias de Villalobos en su *Mercurio* (1603).[25]

Uno de los ejemplos más notables de este género ditirámbico lo compuso el fraile franciscano Agustín de Vetancurt (1620-1700). En su *Tratado de la ciudad de Mexico y las grandezas que la ilustran despues que la fundaron españoles*, opúsculo escrito en prosa como apéndice a su monumental *Teatro Mexicano* (1698), Vetancurt describe la grandeza de México en ardientes términos. El texto se divide en nueve capítulos que describen la ordenada traza de la ciudad, la magnificencia de sus edificios, la abundancia del territorio, la inteligencia de sus pobladores y la profunda devoción de sus ciudadanos. Anexa además la lista de sus virreyes y autoridades eclesiásticas desde su fundación. Una parte esencial de la obra se reserva a la pompa y el lujo de los habitantes de la ciudad:

> Lo hermoso de la ciudad está en los que la habitan por la gala, y aseo que los adorna pasan de ocho mil los españoles vecinos, y de veinte mil las mujeres, de que abunda de todos estados, donde sobra el aseo, y excede la gallardía, y la más pobre tiene sus perlas, y joyas que le componen [...] La gala y el lustre es grande, el aseo, y adorno en ricos y oficiales, los de menos cuantía hasta oficiales gastan golillas y capa negra, andan en carroza y en caballos; grandeza es, pero quien viere a todos en un concurso, no diferenciándose el caballero rico o mayorazgo del oficial mecánico, le parecerá poca política, pero es bizarría de la tierra, que influye señorío y engrandece humildes corazones, aniquilando cuitadas condiciones.[26]

La "bizarría de la tierra", el despliegue excesivo de riqueza, como observaba Vetancurt, se constituyó en el medio por el que la elite criolla alcanzaba una posición de igualdad, cuando no de superioridad con respecto a la de los españoles que vivían en la metrópoli. Los que habían abandonado España pretendían superarla en riqueza para justificar su exilio; los nacidos en la Nueva España deseaban probar, mediante una extravagante ostentación de riqueza, que se habían afianzado firmemente en su nueva patria.[27]

A partir del siglo XVI el lujo se convirtió en un aspecto esencial dentro de la vida en la colonia. El lujo y la magnificencia que acompañaron al auge de la elite en algunos virreinatos como el de México y el Perú fueron, en cierto sentido, la contrapartida de las deslumbrantes cortes incas, mayas y aztecas, que debían superar con el fin de imponer su autoridad sobre los indígenas. En otro sentido, sin embargo, supuso un fiel reflejo del boato renacentista y, sobre todo, un elemento que distinguía a las colonias de España.[28]

Vetancurt no deja lugar a dudas de que la indumentaria se creía un aspecto cardinal de la exhibición de riqueza en la Nueva España. De hecho, el lujo y la extravagante vestimenta de la colonia eran tan extremos que causaron preocupación a las autoridades españolas. En 1684 se promulgó una Pragmática Real que prohibía "el abuso de traje y otros gastos superfluos", misma que se renovó y amplió en 1691. Se proscribió estrictamente el uso de oro, plata, seda, cualquier tipo de encaje o adorno similar, así como el uso de piedras preciosas —reales o falsas— en los trajes; sólo se permitían los botones de oro o plata. Las libreas de los lacayos y cocheros quedaron restringidas al empleo de tejidos manufacturados en España o en las colonias; el número de criados por casa debía ser máximo de dos; y se suprimió la decoración de los carruajes, que en México era legendaria por su abundancia y hermosura.[29] Aunque nunca llegaron a aplicarse estas normas, dan claves ciertas del grado y fama de la ostentación mexicana.

Además de los excesos en cuanto al lujo y la abundancia propia del país, México contaba igualmente con el favor divino. Si Vetancurt sostenía fervientemente "alábese México de la ciudad más devota, y limosnera que tiene la cristiandad", era porque muchos patriotas crio-

llos se habían empeñado en escribir la historia de México como la de un pueblo elegido.[30] La aparición de la Virgen de Guadalupe y muchas otras imágenes milagrosas pusieron a la Nueva España en el centro de una selecta cosmografía cristiana. La Nueva España no sólo había sido bendecida con riquezas sino que sobre ella pendía la máxima protección divina.[31]

Entre los patriotas criollos que se abocaron a escribir de nueva cuenta la historia de México a finales del siglo XVII, cabe destacar a Carlos de Sigüenza y Góngora.[32] A pesar de que Sigüenza despreció a los indígenas de su tiempo, como se lee en sus comentarios tras el motín de la ciudad de México de 1692, se dedicó con esmero al estudio de su pasado.[33] Su obra hacía eco de un sentimiento latente entre un amplio sector de la elite criolla: el deseo de ser considerados como parte del Imperio español, pero por derecho propio. Parte del planteamiento de Sigüenza al escribir la historia de México entrañó la mitificación del pasado indígena, estrategia por medio de la cual confirió a la Nueva España un pasado grandioso a la manera del clásico grecorromano que había en Europa. Dicho sentimiento queda perfectamente condensado en el *Theatro de virtudes politicas* (1680), obra que pretende explicar el simbolismo del arco triunfal erigido en 1680 en la ciudad de México con motivo de la llegada del nuevo virrey, el marqués de la Laguna (1680-1686). El arco, diseñado por el propio Sigüenza a instancias del cabildo de la ciudad, estaba decorado con estatuas de los doce monarcas prehispánicos de México, que representaban diferentes virtudes políticas.[34] El tema netamente novohispano de este arco, supuso una auténtica proeza, pues los motivos utilizados normalmente en este tipo de obra efímera solían derivar de la mitología clásica. De hecho, el impacto provocado en los espectadores por la alteración de los recursos fue de tal magnitud que Sigüenza se vio obligado a formular un panfleto explicativo del arco. La representación del pasado prehispánico de México en un monumento que conmemoraba la toma de poder del virrey demostraba que la Nueva España era tan importante como cualquier nación europea y que miraba con atención su propio pasado. El propósito de Sigüenza en esta obra, así como en otras, era establecer la idea de que México no debía "mendigar a Europa perfecciones".[35] Sin embargo, como sostiene el historiador Jacques Lafaye, el motivo por el que se podía aludir tan explícitamente al pasado heroico indígena era porque hacía tiempo que se había suprimido y, por lo tanto, no implicaba un verdadero peligro para el grupo que regía la colonia.[36]

El deseo de singularidad de los criollos, de ser "la Otra España", citando al célebre crítico literario mexicano Octavio Paz, es un inquietante subtexto que aflora en la mayor parte de la literatura y el arte de la Nueva España de finales del siglo XVII y del siglo XVIII.[37] Así por ejemplo, el proverbial concepto de *laudes civitatum* halla su máxima forma de expresión en varios biombos de finales del siglo XVII.[38] En una cara está representada la furia de la conquista de México y en la otra la gloria resultante: una *urbis* simétricamente ordenada, repleta de todo aquello que debía constituir una auténtica ciudad —iglesias, fuentes, parques, acueductos, etcétera.[39]

La indiscutible existencia de la población mestiza de México configuraba ciertamente un aspecto distintivo de la vida en la colonia. Aunque el proceso de mestizaje fue ampliamente criticado por la elite colonial, formaba parte de una realidad que diferenciaba al Nuevo Mundo del Viejo; por lo tanto, en la medida en que la noción de la jerarquía quedara plenamente inscrita en ella, merecía ser destacado. Varios cuadros de finales del siglo XVII describen la grandeza de México en cuanto a su arquitectura, recursos naturales y población, y deben considerarse como precedente visual para el desarrollo de la pintura de castas. La monumental *Vista de la Plaza Mayor*, de Cristóbal de Villalpando (1649?-1714) (fig. 75), obra que probablemente el virrey Gaspar de Sandoval y de la Cerda, conde de Galve (1688-1696), le encargó hacia 1695, es un claro ejemplo de dicha tradición. La obra ofrece una panorámica a vista de pájaro de la plaza principal de la ciudad de México; el fondo es dominado por el palacio del virrey (parcialmente destruido tras el motín de 1692), a la izquierda aparece la Catedral, todavía inconclusa, y a la derecha los edificios del Ayuntamiento y de la Real Acequia (el canal principal por el que llegaban las mercadurías a la ciudad). En el centro está el Parián o mercado central.[40] Con asombrosa minuciosidad, Villalpando describe el bullicio de la plaza, representando la variada población de la ciudad en sus actividades cotidianas. Una composición semejante es la que ofrece una obra de la familia Arellano titulada *Procesión de la Virgen de Guadalupe* (1709), ejecutada para el virrey Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque (1702-1711) (fig. 76). El artista representa a los diferentes grupos sociales de la Nueva España ricamente ataviados durante la procesión que trasladó a la Virgen de Guadalupe a su nuevo santuario en el cerro del Tepeyac.[41]

Tanto el cuadro de Villalpando como el de Arellano muestran la vida colonial de forma favorable, ya que plasman los dos principales centros de poder político y religioso —el palacio del virrey y el santuario de Guadalupe— poblados por lo que pretende ser una sociedad multirracial integrada y apacible. Del mismo modo, las pinturas de castas más tempranas, en particular las que datan del primer cuarto del siglo XVIII, denotan el empeño de proveer una imagen propia y diferenciada. Las re-



75 Cristóbal de Villalpando, *Vista de la Plaza Mayor*, c. 1695, óleo sobre lienzo, 180 × 200 cm. Corsham Court, Bath, Inglaterra.

ferencias documentales indican que algunas de estas pinturas fueron encargadas por los virreyes y las autoridades eclesiásticas con el propósito de ofrecer al rey de España una imagen de las diferentes mezclas raciales de la colonia. Sabemos que el virrey Fernando de Alencastre Noroña y Silva, duque de Linares (1711-1716), solicitó una serie de castas a Juan Rodríguez Juárez, el famoso pintor que trabajaba en la ciudad de México, y que el obispo auxiliar de Puebla, Juan Francisco de Loaiza (1743-1747), le encargó un conjunto a Luis Berrueco, pintor activo en esa ciudad.[42] De modo afín a los retratos reales, estos cuadros ofrecían una visión de la realidad destinada a ser examinada en el extranjero, en particular por las autoridades imperiales. Los lujosos atuendos que lucían los diferentes tipos raciales en las obras tempranas de pinturas de castas tenían el claro deseo de realzar la opulencia colonial.

En el conjunto de pinturas de castas más antiguo que se conoce de mano de Manuel Arellano (figs. 4-7) el cuidadoso tratamiento que se da a los atuendos de la pareja de mulatos, además de subrayar la riqueza de la colonia, manifiesta el deseo del artista de enaltecer la importancia de las figuras, lo que se corrobora mediante las inscripciones de las obras que destacan el lugar de preeminencia de la Nueva España en el Nuevo Mundo: "Diseño de Mulato/a hijo de negra y español en la ciudad de México, Cabeza de la América, a 22 de agosto de 1711 años" (cabe señalar que no se ha podido relacionar la fecha de las pinturas con ningún acontecimiento conocido). En estas pinturas, los diferentes tipos raciales que



76 Arellano, *Procesión de la Virgen de Guadalupe*, 1709, óleo sobre lienzo, 176 × 260 cm. Colección particular.

aparecen en obras como la *Vista de la Plaza Mayor*, de Villalpando y la *Procesión de la Virgen de Guadalupe*, de Arellano fueron extraídos de su contexto urbano y adquirieron valor en sí mismos. Aunque en el sistema de castas los mulatos no gozaban de un nivel elevado, resulta significativo que Arellano individualice este tipo racial y lo muestre ricamente vestido. A nuestro juicio, la elaboración visual de las castas minuciosamente construida se encuentra íntimamente vinculada con la intención de proyectar una imagen de esplendor novohispano, que sumaba a aquellos situados en el escalafón más bajo de la jerarquía socio-racial.

Los ejemplos más antiguos que muestran a las parejas de diferentes etnias integrados en una misma composición los comprenden dos conjuntos atribuidos a Juan Rodríguez Juárez (1675-1728), que datan de aproximadamente 1715. Como se ha visto en el capítulo 1, Rodríguez Juárez conocía a Arellano, y algunas de sus figuras se basan claramente en sus modelos. Hasta la fecha se conocen siete cuadros del primer conjunto, que portan una leyenda descriptiva de las mezclas que se representan (figs. 77-83). En *De español y de india, produce mestizo* (fig. 77), el hombre español viste según la moda francesa de la época, introducida en España tras el arribo de los Borbones al trono en 1700; porta casaca y peluca típicamente francesas y sostiene bajo el brazo un tricornio. Además tiene una espada, privilegio de los españoles durante la colonia. La india viste un huipil ricamente adornado y un lujoso aderezo que incluye una pulsera, pendientes y collar de perlas, mientras que un joven criado carga a su hijo. En *De castizo y española, produce española* (fig. 78), el grupo familiar está también ataviado con opulencia. La mujer española viste un huipil de tejido tipo ikat, diseño utilizado en los telares españoles de la época, que sirve para subrayar su origen; además, luce un aderezo de joyas, al igual que la niña, que lleva una toquilla de terciopelo.[43] La mancha negra en la sien de la mujer española es un adorno que estaba de moda en aquel entonces entre las europeas y mexicanas, que se conocía como chiqueador —un redondel de terciopelo que se pegaba en el rostro para simular un lunar, signo de belleza; también se utilizaba para tapar manchas de la piel y ali-



77 Atribuido a Juan Rodríguez Juárez, *De español y de india, produce mestizo*, c. 1715, óleo sobre lienzo, 104,1 × 147 cm. Colección particular.



78 Atribuido a Juan Rodríguez Juárez, *De castizo y española, produce española*, c. 1715, óleo sobre lienzo, 103,5 × 145,5 cm. Colección particular.



79 Atribuido a Juan Rodríguez Juárez, *De español y mulata, produce morisca*, c. 1715, óleo sobre lienzo, 102,9 × 146,7 cm. Colección particular.



80 Atribuido a Juan Rodríguez Juárez, *De mestizo y de india, produce coyote*, c. 1715, óleo sobre lienzo, 103,8 × 146,6 cm. Hispanic Society of America, Nueva York.


D CASTISO
PAÑOLA P
DUCE ESPA



81 Atribuido a Juan Rodríguez Juárez, *De mulato y mestiza, produce mulato es torna atrás*, c. 1715, óleo sobre lienzo, 102,9 × 144,1 cm. Colección particular.

viar los dolores de cabeza. En *De español y mulata, produce morisca* (fig. 79), el hombre español aparece representado con la típica capa española y sombrero de ala ancha que apuntaba a su hidalguía y pureza de sangre. La mujer mulata y la niña morisca lucen atuendos permitidos sólo para los miembros de dicho grupo racial, y que pueden apreciarse ya en la representación más temprana de la mulata de mano de Arellano. Los ropajes eran tan lujosos que Gage, entre otros, se refiere a ellos con grandes alabanzas. La saya, por lo general de seda, se llamaba manga; como señaló Ajofrín, era una especie de basquiña con un agujero para la cabeza, con broches de plata o de un color muy vivo y por ruedo una cinta o listón. Además llevaban guardapiés largos o enaguas, por lo general de seda o paño con muchos encajes de oro o plata. El tocado de las mujeres se constituía de un tejido muy labrado y se cubrían el pecho con un chal fino que semejaba un rebozo.[44]

El mismo grado de minuciosidad puede apreciarse en *De mestizo y de india, produce coyote* (fig. 80), en el que se aprecia al mestizo sosteniendo una caja de polvos o rapé —el tabaco era una planta autóctona del Nuevo Mundo—, que está de pie junto a la india que lleva un huipil estampado, al parecer de la región de Oaxaca;[45] su hijo, coyote, sostiene con orgullo un sombrero lleno de peras, fruta propia de Europa, lo que tal vez sea una alusión tácita al hecho de que la Nueva España era tan fecunda que en ella se podían cultivar, además de los productos locales, otros de origen europeo. En *De mulato y mestiza, produce mulato es torna atrás* (fig. 81) el grupo familiar posa al aire libre en una escena de gran viveza; el mulato toca la guitarra mientras el hijo bate palmas y canta. La representación del atuendo de la mestiza es sumamente rico: cuello y mangas de su blusa, visibles bajo el manto, se muestran lujosamente adornados con

Atribuido a Juan Rodríguez Juárez, *De castizo y española, produce española*, c. 1715 (detalle fig. 78).







82 Atribuido a Juan Rodríguez Juárez, *Desposorio de indios*, c. 1715, óleo sobre lienzo, 101,6 × 144,8 cm. Museo de América, Madrid.

encajes y además luce un rico aderezo de collar y pulsera de perlas y coral.

El segundo conjunto atribuido a Rodríguez Juárez es similar al primero desde el punto de vista formal y estilístico (figs. 8-21). Los personajes se exhiben en primer plano y la mayor parte de las castas ostentan atuendos igualmente lujosos —a excepción de los *Indios mexicanos* y los *Indios otomites que van a la feria* (figs. 19-20), que aparecen como vendedores ambulantes y que no ejemplifican ningún tipo de mezcla. Hay que advertir que los cuadros carecen de numeración, lo que refuerza la hipótesis de que pretendían retratar a las diferentes castas en igualdad de condiciones. Ambos conjuntos prestan gran atención a los distintos tipos de ropaje de los personajes. En el segundo conjunto, que al parecer está completo, se subrayan claramente las diferencias regionales de la vestimenta de las indígenas. Por ejemplo, el huipil en *De negro y de india, produce lobo* (fig. 15) es propio de la región de Oaxaca, en tanto que el representado en *De lobo y de india, produce lobo que es torna atrás* recuerda los que singularizan a las tribus indígenas septentrionales (fig. 17). Estos son detalles significativos que, además de mostrar la vestimenta de las diversas regiones del virreinato, posiblemente también aludieran a la emigración de los diferentes grupos indígenas a la capital, lo que apoya la idea de que estas pinturas no sólo ilustran el mestizaje sino también el acontecer de la vida urbana. Aunque no sabemos si alguno de éstos conjuntos fue el que se ejecutó por encargo del duque de Linares, no cabe duda de que figuran entre los más antiguos que se conservan.

Una serie incompleta atribuida a José de Ibarra (1685-1756) mantiene varias similitudes con el conjunto de Rodríguez Juárez, si bien los lienzos que se conservan representan a las diferentes castas de cuerpo entero (figs. 84-92). Mientras que la mayoría de las escenas se concentran en la indumentaria de las figuras, algunas exhiben igualmente alimentos típicos coloniales, como ya he señalado con anterioridad (fig. 88). La misma fórmula para repre-



83 Atribuido a Juan Rodríguez Juárez, *Entierro de indios*, c. 1715, óleo sobre lienzo, 101,9 × 144,1 cm. Museo de América, Madrid.

sentar las diferentes castas de la colonia se observa en un conjunto incompleto de José de Bustos, perteneciente al primer cuarto del siglo XVIII (figs. 93-96), así como en otra serie anónima fechable alrededor de los años 1730-1750, de la cual se han localizado doce lienzos (figs. 22-31). Los personajes se exponen de medio cuerpo y lucen suntuosos atuendos, independientemente de su origen racial.[46]

Si bien queda mucho que aprender sobre el proceso creativo de los artistas coloniales en términos de cómo llegaban a determinada idea y elaboraban las fuentes visuales que tenían a su alcance, por lo pronto es dado suponer que los "inventores" del género pictórico de las castas fueron Manuel de Arellano y Rodríguez Juárez, y que los conjuntos como los que se acaban de mencionar se dedicaron a continuar la tradición fijada por estos artistas. Aunque probablemente fue a Rodríguez Juárez a quien se le ocurrió la idea de presentar las diferentes combinaciones raciales de la colonia como parte de un grupo familiar, el interés surgido en Europa por los pueblos lejanos y sus costumbres se sumó como potente catalizador para la creación del género. No es casualidad que una de las series atribuidas a Rodríguez Juárez parezca terminar con dos escenas que representan un desposorio y un entierro de indios (figs. 82-83), costumbres que, como ya hemos indicado, Varenius consideraba esenciales para el estudio de una cultura foránea. Al igual que el resto del conjunto, estas escenas se presentan de forma favorable. Si todas las castas se retratan con lujosos atuendos para exaltar la riqueza y la abundancia de la colonia, estas imágenes demuestran que la población nativa participaba plenamente de la vida sacramental. De hecho, la idea del matrimonio impregna a todo el género en sí; en algunas obras incluso se representa a la pareja mestiza portando un anillo como símbolo de la santidad del lazo nupcial, y para mostrar el apego de la sociedad colonial a los preceptos cristianos (fig. 93). Dicho de otra manera, la Nueva España no solamente era fecunda sino que estaba cabalmente "civilizada".



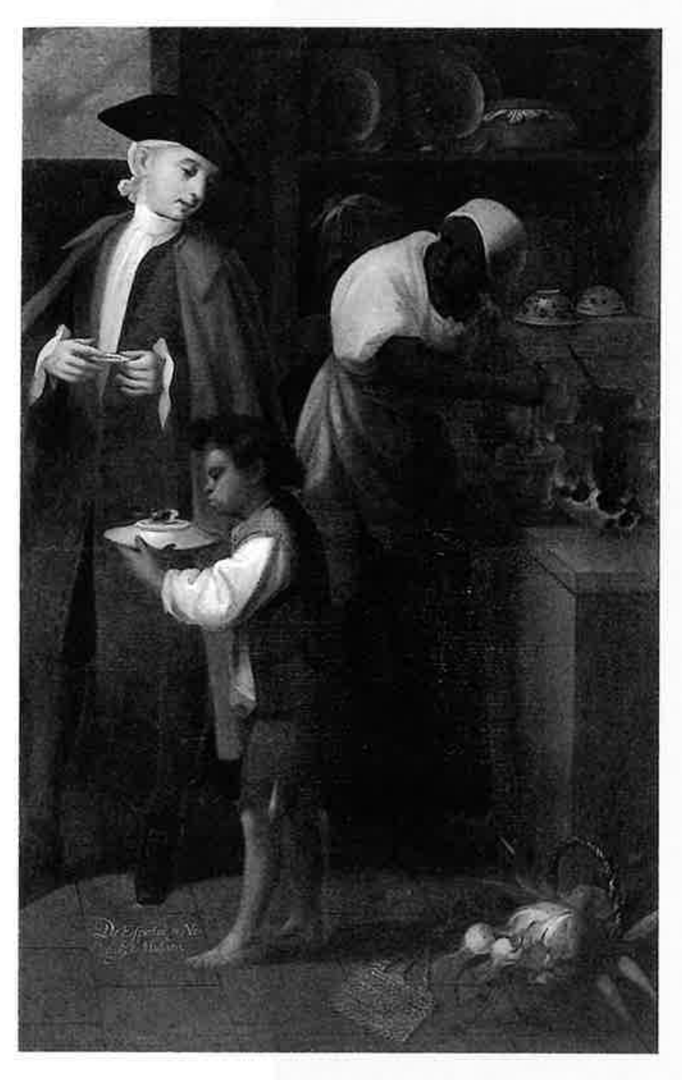
84 Atribuido a José de Ibarra, *De español e india, mestizo*, c. 1725, óleo sobre lienzo, 164 × 91 cm. Museo de América, Madrid.



85 Atribuido a José de Ibarra, *De mestizo y española, castizo*, c. 1725, óleo sobre lienzo, 164 × 91 cm. Museo de América, Madrid.



86 Atribuido a José de Ibarra, *De castizo y española, español*, c. 1725, óleo sobre lienzo, 164 × 91 cm. Museo de América, Madrid.



87 Atribuido a José de Ibarra, *De español y negra, mulato*, c. 1725, óleo sobre lienzo, 164 × 91 cm. Museo de América, Madrid.



88 Atribuido a José de Ibarra, *De español y de morisca, albino*, c. 1725, óleo sobre lienzo, 164 × 91 cm. Museo de América, Madrid.



89 Atribuido a José de Ibarra, *De mulato y mestiza, lobo tente en el aire*, c. 1725, óleo sobre lienzo, 164 × 91 cm. Museo de América, Madrid.



90 Atribuido a José de Ibarra, *De indio y loba, lobo torna atrás*, c. 1725, óleo sobre lienzo, 164 × 91 cm. Museo de América, Madrid.



91 Atribuido a José de Ibarra, *De negro e india, lobo*, c. 1725, óleo sobre lienzo, 164 × 91 cm. Colección particular, España.



92 Atribuido a José de Ibarra, *Indios otomites*, c. 1725, óleo sobre lienzo, 164 × 91 cm. Colección particular, España.





93 José de Bustos, *De español e india, produce mestiza*, c. 1725, óleo sobre lienzo, 75,6 × 92,5 cm. Colección particular, París.





94 José de Bustos, *De español y de mulata, produce morisco*, c. 1725, óleo sobre lienzo, 75,6 × 92,5 cm. Colección particular, París.

95 José de Bustos, *De mulato y mestiza, produce mulata*, c. 1725, óleo sobre lienzo, 75,6 × 92,5 cm. Colección particular, París.



96 José de Bustos, *De india y lobo torna atrás, lobo otra vez*, c. 1725, óleo sobre lienzo, 75,6 × 92,5 cm. Colección particular, París.

Es probable que la clave visual para el desarrollo del género de castas estribe en un libro de viajes ilustrado. El libro *China Monumentis* (1667) del famoso jesuita y científico alemán Athanasius Kircher (1602-1680), incluye grabados de la vestimenta de los habitantes de China muy parecidos a los de la pintura de castas (figs. 97-102).[47] Kircher publicó este libro cuando residía en el Colegio de Roma. La obra se funda en gran medida en el material que enviaban los misioneros jesuitas establecidos en Oriente, y conforma una asombrosa recopilación de la geografía, la geología, la botánica, la zoología, la religión y la lengua de China. Por su parte, los grabados se basan en los dibujos de tres exploradores, Johan Grueber, Michael Boym y Heinich Roth, que regresaron a Roma en 1664.[48] Las estampas que ilustran los diversos trajes de China incluyen a grupos de tres figuras en primer plano, luciendo sus atavíos; el movimiento de la mano es un ademán típicamente barroco que pone de manifiesto la idea de exhibir algo. Algunas de estas imágenes, cuidadosamente numeradas y con un texto explicativo, incluyen a tres adultos (figs. 97-98); en otras hay dos adultos y un niño en una configuración aparentemente familiar (figs. 99-100); y en otras aparecen distintos personajes en una sola composición dividida en recuadros (figs. 101-102).

No es de sorprender que un libro de Kircher hubiera servido como modelo para la creación de la pintura de castas, pues el autor disfrutaba de fama mundial, sobre todo en el ambiente jesuita. De joven, Sigüenza había ingresado en la orden y, aunque fue expulsado en 1668, se mantuvo muy ligado a los jesuitas; además era lector asiduo de las obras de Kircher. De hecho, el lema de Kir-


Fig. XXVI.
Fig. XXVII.


Fig. I.
Fig. III.
Fig. II.
Fig. IV.


Fig. XXIV.
Fig. XXV.


Fig. XV.
Fig. XVI.


Habitus Regis et Reginæ
Habitus Mulierum Provinc: Honan.


Habitus Mulierum Provinc: Chekiang.
Habitus Militis Provinc: Queichu.

97 Trajes de China (Tartarus Septentrionalis), *China Monumentis qua sacris quà Profanis...* (1667), Athanasius Kircher. Biblioteca Nacional, Madrid.

98 Trajes de China (Lama Tartarus Foemina exkalmak. Tartarus exkalmak), *China Monumentis qua sacris quà Profanis...* (1667), Athanasius Kircher. Biblioteca Nacional, Madrid.

99 Trajes de China (XXII. Habitus Mulierum nobilum Regni Tanguthic. XXIV. Habitus Foeminae prope cuthi urbem Regbni Nechal. XXV. Habitus Regni Nachal), *China Monumentis qua sacris quà Profanis...* (1667), Athanasius Kircher. Biblioteca Nacional, Madrid.

100 Trajes de China (XV. Vetula-Muliers ex Regno Cain. XVI. Juvenis), *China Monumentis qua sacris quà Profanis...* (1667), Athanasius Kircher. Biblioteca Nacional, Madrid.

101 Trajes de China, *China Monumentis qua sacris quà Profanis...* (1667), Athanasius Kircher. Biblioteca Nacional, Madrid.

102 Trajes de China, *China Monumentis qua sacris quà Profanis...* (1667), Athanasius Kircher. Biblioteca Nacional, Madrid.

cher "No hay nada más hermoso que conocerlo todo", que figura en su *Ars Magna* (1631), en gran medida propició el interés enciclopédico de Sigüenza. Kircher fue un apasionado estudioso y coleccionista de las civilizaciones antiguas; en su Museo Kircheriano se hallaban, además de objetos de valor artístico, una serie de artefactos y objetos arqueológicos, muchos de los cuales le habían sido enviados por jesuitas de todo el mundo. En 1678 se publicó el catálogo de su colección, así que es muy probable que el gabinete de Kircher inspirara a Sigüenza para crear un museo indígena en México, proyecto que abandonó tras el motín de 1692.[49]

La estima en que Sigüenza tenía las obras de Kircher se demuestra en el hecho de que tras su muerte legó un juego completo de obras de Kircher a la biblioteca del colegio jesuita de San Pedro y San Pablo en la ciudad de México.[50] Kircher también ejerció gran ascendente en la famosa escritora mexicana sor Juana Inés de la Cruz; sus libros figuran en los estantes de dos de los retratos póstumos de la monja, ejecutados por Juan de Miranda y Miguel Cabrera.[51] No cabe duda de que la intelectualidad criolla de México y de Puebla tenían en gran estima los libros profusamente ilustrados de Kircher, mismos que a veces obtenían a cambio de objetos, algunos de los cuales fueron a dar a su museo romano.[52] Habida cuenta de la difusión de los libros de Kircher en la Nueva España, en particular entre la elite criolla, propongo que ya sea Arellano o Rodríguez Juárez conocieron su *China Monumentis* de donde —posiblemente en mancuerna con sus comitentes— se inspiraron para crear el género de la pintura de castas. Salvo que en esta ocasión, en lugar de limitarse a representar los diferentes atuendos de los habitantes del virreinato, estos artistas plasmaron el interés por la genealogía racial que tanto obsesionó a los españoles y a los criollos.

Hasta ahora he sostenido que las series de castas tempranas responden a un discurso más amplio que se relaciona con el sentimiento de orgullo criollo en México. Esta idea se apoya en la rica variedad de indumentaria que lucen las distintas castas, independientemente de su posición social. Pero, ¿cómo encajaba en semejante discurso la población mestiza de la colonia, tan abiertamente menospreciada? Para la elite colonial, el sistema taxonómico de la pintura de castas era una manera de establecer orden en una sociedad cada vez más confusa. Es posible que los primeros cuadros de castas tuvieran el propósito de recordar a la Corona y a la nobleza de España que México todavía era una sociedad rígidamente estructurada, hecho confirmado por las inscripciones de las obras que ilustran la forma ideológica en que operaba el sistema (es decir, cómo algunas mezclas podían tender más al polo racial blanco en tanto que otras se apartaban de él).

El despliegue del tema de la familia creaba la sensación de unidad dentro de la jerarquía y fomentaba asimismo la imagen de domesticidad que encubría las tensiones raciales. A su vez, la visión de la familia "naturalizaba" la jerarquía social representada en las pinturas. Puesto que la subordinación de la mujer al hombre y del hijo a la madre era considerada natural, mostrar otros tipos de jerarquía social en estos términos, denotaba que las diferencias sociales eran categorías naturales.[53] En otras palabras: el tropo familiar evidenciaba la jerarquía inherente a la sociedad de la época y demostraba el éxito de la empresa colonial al plasmar una sociedad ligada por el vínculo del "amor". De este modo, la pintura de castas fomentaba una imagen colonial que además podía contrarrestar el temor de la elite ante una ruptura social, con la consiguiente pérdida de poder. Más aún, estas obras dejaban ver a los europeos precisamente aquellos aspectos que distinguían a México del Viejo Mundo forjando la *civitas* de la ciudad, es decir, su importancia como comunidad con un espíritu y valores propios.[54]

Aunque podamos situar los primeros cuadros de castas en el contexto más global del orgullo criollo, esto no significa que todos los espectadores del siglo XVIII con-

templaran así estas obras. Entre las escasas referencias contemporáneas al respecto que existen de los cuadros se cuenta un manuscrito de 1746 que el teólogo Andrés Arze y Miranda dirigió a Juan José Eguiara y Eguren (1696-1763), catedrático y rector de la Universidad de México. Eguiara y Eguren realizaba entonces una vasta compilación bio-bibliografía de todos los escritores mexicanos conocidos. La monumental empresa se tituló *Biblioteca mexicana* y fue publicada en 1755: su objetivo fue contrarrestar los denigrantes comentarios de los europeos sobre la cultura y población de América.[55] En el texto de 1746, titulado "Noticias de los escritores de la Nueva España", Arze y Miranda sugiere que Eguiara y Eguren tratara en la *Biblioteca* el tema del mestizaje "para sacar en limpio la pureza de sangre de los criollos literatos; pues se debe recelar que la preocupación en que en la Europa están de que todos somos mezclados (o como decimos champurros), influyó no poco en el olvido en que tienen los trabajos de los beneméritos".[56] A continuación Arze y Miranda menciona que fue idea del virrey Linares presentar al rey de España y a la Corte las diferentes mezclas raciales de la colonia mediante una serie de cuadros de Juan Rodríguez Juárez y, que con la misma idea Loaiza encargó a Luis Berrueco un lienzo dividido en dieciséis recuadros en los que se representaban las diferentes castas de México, mismo que decía haber visto. Si bien esta pintura no ha sido localizada, se ha podido identificar otra serie que consta de dieciséis lienzos de mano de Berrueco. En la mayoría de las escenas de esta serie aparecen personajes de cuerpo entero y ataviados con opulencia; algunos de ellos están pintados desempeñando algún oficio (figs. 55-60).

En lugar de alabar o siquiera aprobar dichas obras, Arze y Miranda las desdeñó, alegando que lo que se había exportado a España era una imagen de "las mentes útiles pero no las nobles [...] lo que nos daña, no lo que nos aprovecha, lo que nos infama, no lo que nos ennoblece".[57] Como intelectual criollo, su interés no se centraba en la promoción de una sociedad industriosa, lo que sólo perpetuaría el estado servil de la Nueva España, sino en una imagen favorable de los ilustrados criollos durante una época en que en Europa eran tachados vehementemente de inferiores.[58] El rechazo de Arze y Miranda de la pintura de castas está relacionado sobre todo con la imagen social que según él las pinturas alimentaban: imagen de una sociedad donde los españoles "puros" y los criollos se diluían en el magma indiferenciado del mestizaje, con el subsecuente descrédito de su capacidad intelectual en el extranjero. Es posible que esta teoría incidiera en la posterior inclusión del español culto al principio de numerosos conjuntos de castas de la segunda mitad del siglo XVIII (véanse figs. 133 y 210).

En 1759, un autor anónimo español expresó un punto de vista similar al de Arze y Miranda. Al enumerar las diferentes castas que vivían en la Nueva España, que fijó en quince, sostenía que:

> La noticia que va a ponerse, corre en los mismos términos entre muchos curiosos, que, o la logran solamente escrita, o la tienen pintada para mayor diversión y gusto. Quince castas solamente son las sabidas hasta ahora; y tal vez, dicen algunos sujetos, se pudiera formar otros nombres de castas, más atendiendo a la grande diversidad de gentes que hay en Nueva España, y siguiendo indeterminadamente la mezcla de unas con otras, pues así como de la unión de una mestiza con indio nace un coyote, pudiera igualmente señalarse otro nombre raro al parto que resultase de la confusión [...]. No es dable ponderar la risa por un lado, y admiración por el otro, que causa en los españoles la noticia de estas castas; y como no todos están versados e instruidos en las cosas de la América, se figuran que todos sus moradores son poco menos que bestias, o a lo menos se los representan allá en su fantasía tan distintos de lo que son, que si fuese posible poderlos describir, desde luego pintaríamos unos monstruos horribles e inauditos.[59]

Es decir, que aunque tanto Arze y Miranda como este autor anónimo reconocían el grado de artificio del género de las castas, se daban perfecta cuenta de la imagen tan equivocada que los europeos tenían de los pobladores americanos y de que estas pinturas podían fomentar sus prejuicios. A pesar de que las inscripciones de los cuadros subrayan la importancia de ser blanco, ambos autores sabían que las pinturas podían difundir la idea de que en la Nueva España todos eran unos híbridos degradados, ya que los cuadros podían facilitar el acceso inmediato al conocimiento como verdad al margen de las fronteras culturales.

EL REFUERZO DE LA ESTRATIFICACIÓN: EL CÍRCULO DE MIGUEL CABRERA

La obra de Juan Patricio Morlete Ruiz (1713-1772?) y Miguel Cabrera (1695?-1768), dos de los artistas más importantes activos en la ciudad de México durante el siglo XVIII, se inspira en los modelos de Rodríguez Juárez y de Ibarra. Aunque ligados a los artistas de la generación anterior, tanto Morlete Ruiz como Cabrera introdujeron innovaciones iconográficas que dejaron huella en la pintura de castas durante varias décadas; en este sentido, pueden considerarse como figuras de transición. En los magníficos lienzos de Morlete Ruiz se ven las diferentes razas



103 Juan Patricio Morlete Ruiz, *1. De español y mestiza, castiza*, 1761, óleo sobre lienzo, 80 × 101 cm. Colección particular.



104 Juan Patricio Morlete Ruiz, *2. De español y castiza, española*, 1761, óleo sobre lienzo, 80 × 101 cm. Colección particular.

luciendo sus atuendos característicos (figs. 103-104; 106-109), entre ellos un español con uniforme militar en *4. De español y mulata, morisca* (fig. 106), y un cacique indígena —con su peinado típico de dos mechones de pelo a sendos lados de la cara, que se llamaban balcarrotas, y además calzando zapatos, en tanto sostiene una jícara de pulque en *10. De indio y negra, chino cambujo* (fig. 108). Los grupos familiares están representados en exteriores con presencia de contacto físico entre los personajes. En *14. De coyote e india, chamizo* (fig. 109), por ejemplo, la india arremete con furia a su compañero coyote tras haberle arrebatado los zapatos. En resumen, las obras de Morlete Ruiz perpetúan la tradición de las pinturas de castas del primer cuarto del siglo XVIII al subrayar el lujo de los personajes, pero añaden sus actitudes y emociones.

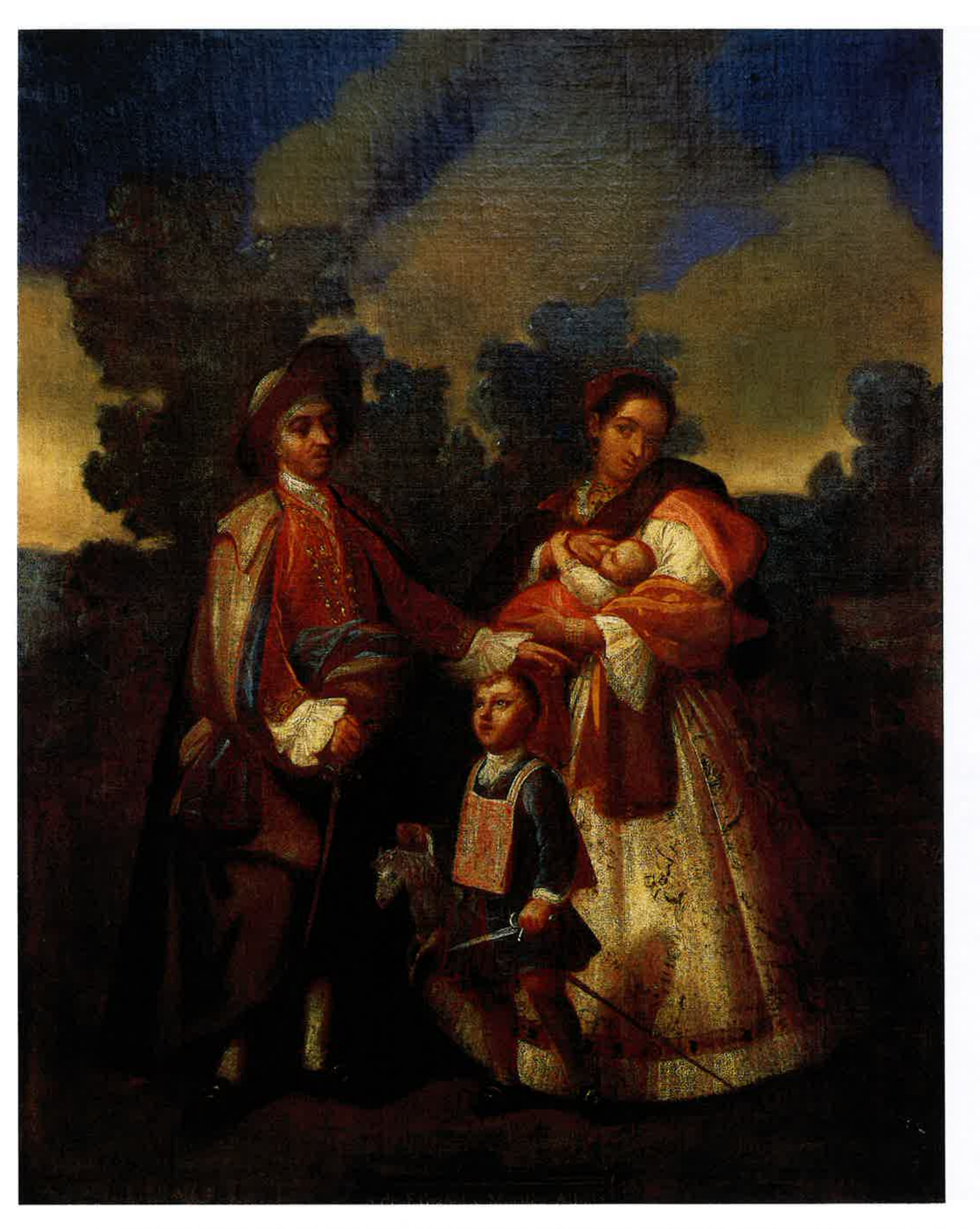
Cabrera fue posiblemente el artista más influyente del siglo XVIII en México; recibió numerosos encargos de distintas órdenes religiosas, obispos y virreyes, entre otros. Cabrera conoció a Morlete Ruiz y, como él, pretende mostrar los diferentes atuendos de la colonia en la única serie de su mano que se conoce (figs. 110-123). Al igual que las escenas de Morlete, las de Cabrera resaltan el contacto físico de los personajes, lo que recuerda los populares cuadros europeos de conversación que describen grupos familiares en íntimos interiores.[60] Además, ambos

105 Jan Baptist de Wael, *Mujer aseando a su hijo*, siglo XVII, xilografía. Colección particular.





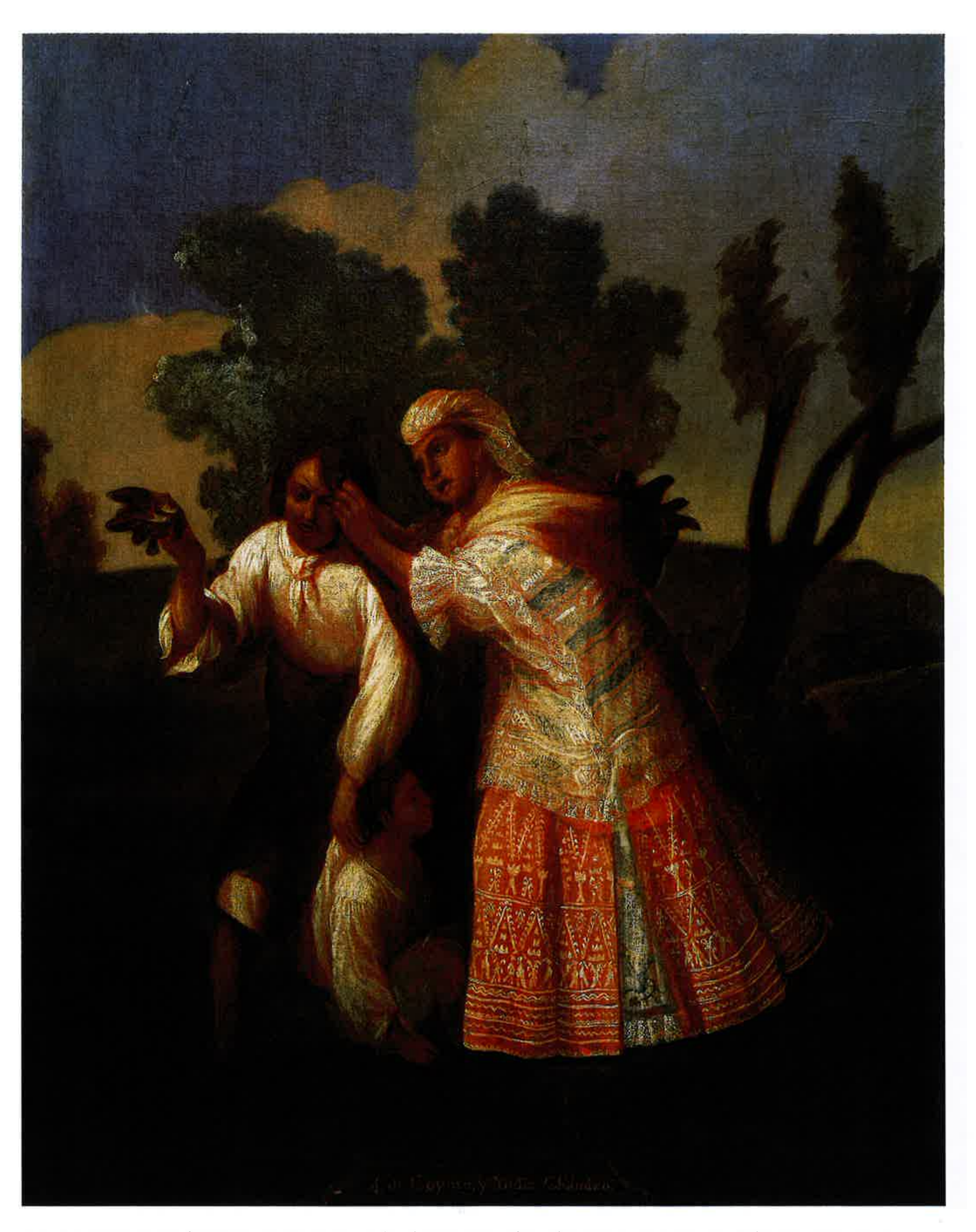
106 Juan Patricio Morlete Ruiz, *4. De español y mulata, morisca*, 1761, óleo sobre lienzo, 80 × 101 cm. Colección particular.



107 Juan Patricio Morlete Ruiz, *5. De español y morisca, albino*, 1761, óleo sobre lienzo, 80 × 101 cm. Colección particular.



108 Juan Patricio Morlete Ruiz, *10. De indio y negra, chino cambujo*, 1761, óleo sobre lienzo, 80 × 101 cm. Colección particular.



109 Juan Patricio Morlete Ruiz, *14. De coyote e india, chamizo*, 1761, óleo sobre lienzo, 80 × 101 cm. Colección particular.













Arriba, de izquierda a derecha

110 Miguel Cabrera, *2. De español y mestiza, castiza*, 1763, óleo sobre lienzo, 132 × 101 cm. Museo de América, Madrid.

111 Miguel Cabrera, *8. De español y torna atrás, tente en el aire*, 1763, óleo sobre lienzo, 132 × 101 cm. Colección particular.

112 Miguel Cabrera, *9. De negro y de india, china cambuja*, 1763, óleo sobre lienzo, 132 × 101 cm. Museo de América, Madrid.

Abajo, de izquierda a derecha

113 Miguel Cabrera, *10. De chino cambujo y de india, loba*, 1763, óleo sobre lienzo, 132 × 101 cm. Museo de América, Madrid.

114 Miguel Cabrera, *11. De lobo y de india, albarazado*, 1763, óleo sobre lienzo, 132 × 101 cm. Museo de América, Madrid.

115 Miguel Cabrera, *12. De albarazado y mestiza, barcino*, 1763, óleo sobre lienzo, 132 × 101 cm. Museo de América, Madrid.



116 Miguel Cabrera, *1. De español y de india, mestiza*, 1763, óleo sobre lienzo, 132 × 101 cm. Colección particular.



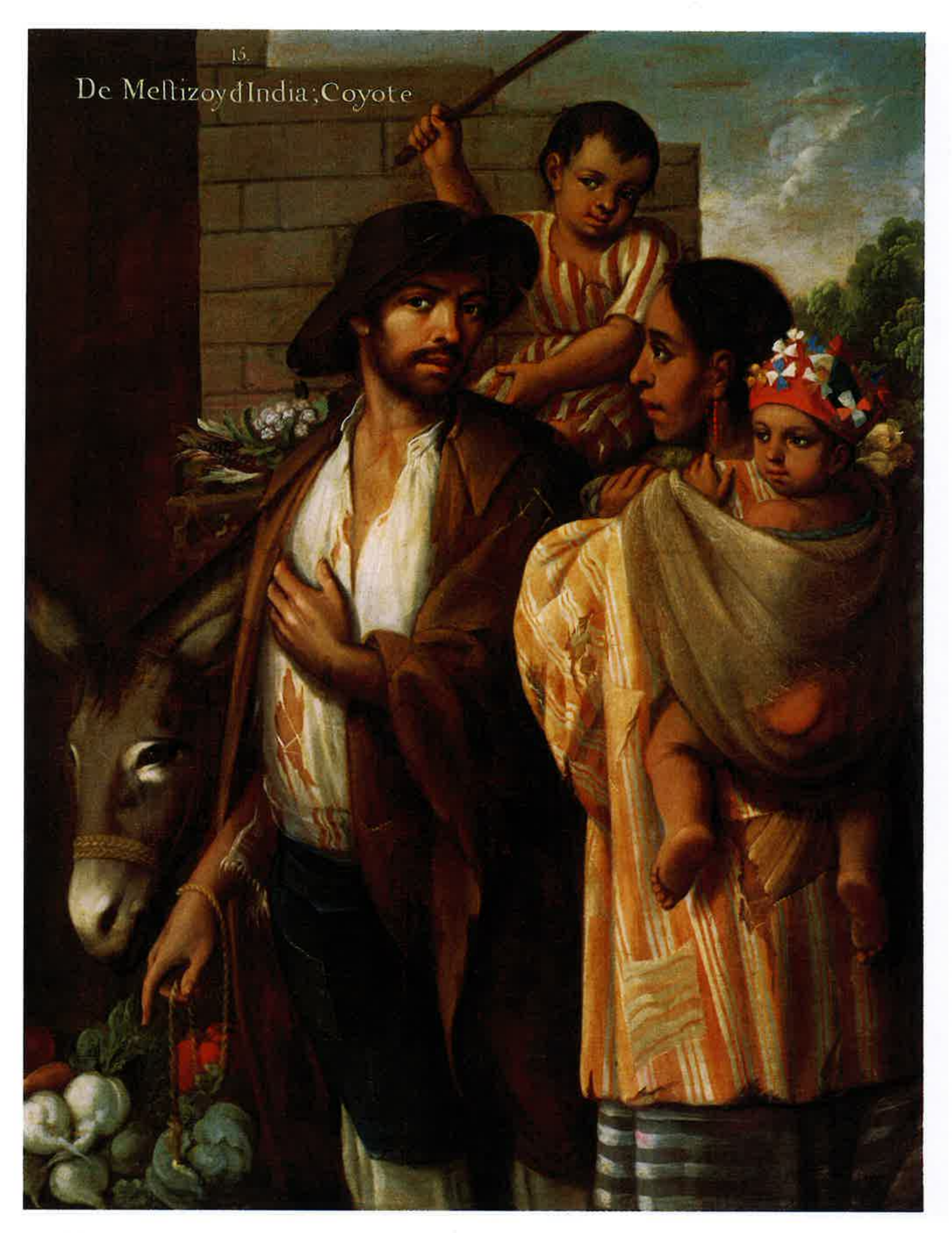
117 Miguel Cabrera, *4. De español y negra, mulata*, 1763, óleo sobre lienzo, 132 × 101 cm. Colección particular.



118 Miguel Cabrera, 5. *De español y mulata, morisca*, 1763, óleo sobre lienzo, 132 × 101 cm. Colección particular.



119 Miguel Cabrera, 7. *De español y albina, torna atrás*, 1763, óleo sobre lienzo, 132 × 101 cm. Colección particular.



120 Miguel Cabrera, *15. De mestizo y de india, coyote*, 1763, óleo sobre lienzo, 132 × 101 cm. Colección Elisabeth Waldo-Dentzel, Multi Cultural Music and Art Foundation of Northridge, California.







121 Miguel Cabrera, *13. De indio y barcina, zambaiga*, 1763, óleo sobre lienzo, 132 × 101 cm. Museo de América, Madrid.

122 Miguel Cabrera, *14. De castizo y mestiza, chamizo*, 1763, óleo sobre lienzo, 132 × 101 cm. Museo de América, Madrid.

123 Miguel Cabrera, *16. Indios gentiles*, 1763, óleo sobre lienzo, 132 × 101 cm. Museo de América, Madrid.

artistas denotan su conocimiento de la pintura de género holandesa y flamenca del siglo XVII, como se puede apreciar en la representación de una mujer aseando a su hijo (figs. 108, 115), imagen de circulación común en la pintura holandesa y flamenca que simbolizaba la virtud de la limpieza y que se había difundido en numerosas estampas (fig. 105). Es más, a su muerte, Cabrera tenía dos cuadros de género del famoso David Teniers el Joven (1610-1690), uno de los cuales tasó Morlete Ruiz en 100 pesos, el objeto de más valor que poseía el artista.[61]

A pesar del carácter idealizado de sus obras, Cabrera y Morlete Ruiz iniciaron la costumbre de utilizar el atuendo para indicar un amplio espectro de clases sociales y económicas. Los ocho primeros cuadros de Cabrera —de dos se desconoce el paradero— representan una mezcla en la que la figura dominante es el hombre español (figs. 110-111; 116-119). Dichas obras forman un grupo coherente en el que cada una de las mujeres y de los hijos, independientemente de su raza, están ataviados con suntuosidad, señalándose con ello la supremacía de los españoles al retratarlos con sus familias lujosamente ataviados. En dos obras se representan a familias de comerciantes —una de las ocupaciones más lucrativas durante la colonia— de pie delante de sus cajones del Parián (figs. 110, 116). Sin embargo, los miembros de las castas inferiores se cubren con andrajos y en su mayoría aparecen desempeñando algún oficio. Así por ejemplo, en *13. De indio y barcina, zambaiga* (fig. 121), la enorme vasija de barro de la parte inferior indica que el indígena es un aguador, mientras que en *14. De castizo y mestiza, chamizo* (fig. 122), el grupo familiar se dedica a la manufactura de cigarros.

124 Atribuido a José de Alcíbar, *4. De indio y mestiza, coyote*, c. 1760-1770, óleo sobre lienzo, 78,7 × 101 cm. Philadelphia Museum of Art, legado en memoria de Wright S. Ludington.





125 Atribuido a José de Alcíbar, *6. De español y negra, mulato*, c. 1760-1770, óleo sobre lienzo, 78,8 × 97,2 cm. Denver Art Museum, Colección de Jan y Frederick Mayer.

Las mismas diferencias se observan en un conjunto que puede atribuirse a José de Alcíbar y fechable en torno a 1760-1770, ocho de cuyos lienzos se han identificado (figs. 124-125).[62] El hombre español, vestido con un lujoso *banian* o batín corto blanco con dibujo de guirnaldas de flores, pañuelo blanco al cuello y gorro blanco rematado con encaje, ocupa un lugar destacado en *6. De español y negra, mulato*. Los *banians* eran casacas cortas y sueltas, hasta las rodillas o más largas, abiertas por detrás, que se llevaban exclusivamente en la casa, al igual que el gorro con encaje. La bata de zaraza que procedía de Asia estaba muy de moda en el siglo XVIII en Europa, donde su imitación se había difundido ampliamente.[63] Por un lado la elección de este tejido quiere subrayar la importancia de la moda para la elite colonial; por otra parte tanto el gorro como el *banian* nos indican una escena íntima y doméstica, hecho fortalecido por la representación de un niño mulato, que le lleva al hombre un brasero para encender su cigarro, y por la presencia de la mujer negra que prepara chocolate (el tabaco y el chocolate eran dos de los productos principales del Nuevo Mundo). Por lo contrario, en *4. De indio y mestiza, coyote*, el estatus del indígena se indica claramente al retratarlo parcialmente desnudo, con el cuerpo cubierto sólo con una manta, en tanto que las legumbres arracimadas en el primer plano, además de demostrar la maestría del artista como pintor de bodegones, sugieren la ocupación del indígena como vendedor ambulante.


Español, y Negra. Mulato.

La diferencia entre las primeras series de castas y las que se ejecutaron a partir de 1760, como las de Cabrera y la que se ha comentado arriba, reflejan la creciente preocupación de la elite ante la imposibilidad de distinguir los diferentes grupos sociales de la colonia, debido en parte a la práctica de utilizar la ropa para ocultar la identidad. En 1679, el obispo de Michoacán se quejaba del "notable desorden [...] en los trajes, así por su poca honestidad como por la indistinción con que igualmente visten sedas y telas preciosas y usan joyas de oro y perlas y plata los nobles y plebeyos".[64] En efecto, la creciente confusión de los límites entre las distintas clases fue también motivo de gran alarma en España:

> Hoy verdaderamente no se puede distinguir el noble del plebeyo, el rico del pobre, ni el honrado del vil; y de aquí nacen como de su principal centro, la vanidad, la altanería, el abandono de la agricultura y de todo trabajo; y últimamente todos los males juntos [...] Disponga V. M. [Felipe V] que cada uno vista según su clase, para que el vestido diga su profesión y no se confundan los nobles con los plebeyos, ni los grandes con los medianos.[65]

El hecho de que Cabrera y muchos otros artistas que pintaron ciclos de castas después de él utilizaran la vestimenta como indicador de la clase socioeconómica refleja la persistente inquietud, tanto en México como en España relativa a la desaparición de las fronteras sociales. En estas obras se plasma claramente la estratificación social mediante la indumentaria. Las pinturas articulan las pretensiones de diferenciación de clases (aunque se valgan de la raza como metáfora principal), que a su vez es un fenómeno urbano típico de principios de la Modernidad. Así, las obras aluden tanto al tema del mestizaje como al de la vida urbana, donde la preservación de los límites entre los diferentes habitantes era esencial para sostener al Imperio español y garantizar la exclusividad de su clase dirigente.

Además de la vestimenta, la diferencia entre los primeros cuadros de castas y los que se ejecutaron a partir de 1760 radica en que los últimos incluyen, de manera más sistemática, objetos, alimentos, flora y fauna que simbolizan la abundancia de América. La representación de elementos dispares típicos de la colonia aparece claramente en el conjunto de Cabrera. La primera obra, *1. De español y de india, mestiza* (fig. 116), exhibe una piña debidamente identificada. Ésta fue una de las frutas que capturó poderosamente la atención de los españoles. Se sabe que se hizo un envío de esta fruta a España a principios del siglo XVI, y aparentemente el rey Fernando estimaba su sabor más que el de cualquier otra fruta.[66] Una variedad de tejidos está también indicada por la inscripción de la palabra indígena "Xilotepeque", y su abreviación "Xilo.e" en las piezas de tejidos colocadas en el puesto, y que hacen referencia a un tipo de enagua que usaban las indígenas o a la región donde se tejían las telas.[67] El loro en *7. De español y albina, torna atrás* (fig. 119) es también típico de México; de los animales americanos, los loros atraían sobremanera a los españoles, a causa de su mayor tamaño y mayor número de colores respecto de las especies africanas conocidas; eran regalos muy apreciados y estimadas posesiones. Así por ejemplo, Gage describe una espectacular estatuilla de un loro de oro y plata con incrustaciones de piedras preciosas que el virrey Rodrigo Pacheco Osorio, marqués de Cerralvo (1624-1635), había encargado para obsequiársela al rey de España. (Cabe señalar, asimismo, que en el género europeo del retrato el loro es además símbolo de la fidelidad y constancia marital.)[68] Por último, en *13. De indio y barcina, zambaiga* (véase fig. 121) se representan los tamales, platillo típicamente mexicano, que había sido plasmado con anterioridad por Ibarra.

Por un lado, la presencia de estos objetos "típicos" de la colonia pretendía satisfacer el afán europeo por lo exótico, al tiempo que la representación de tan variados artículos es susceptible de comprenderse en el marco del orgulloso despliegue de lo local.[69] En este sentido, aunque Cabrera y Morlete Ruiz introdujeron ciertas novedades iconográficas, eran todavía herederos —por medio de Ibarra— de la tradición de Arellano y Rodríguez Juárez. No obstante, con Miguel Cabrera y su círculo se produce un cambio en el género de castas, en donde los detalles de la indumentaria y de la cultura material sirven para subrayar las diferentes categorías de las figuras. Esta jerarquía se ve reforzada por los números que aparecen junto a las inscripciones de los cuadros, que indican su ordenamiento y la progresión en que habrían de ser colgados. La inequívoca ordenación de la sociedad colonial es el tema predominante de la mayoría de los conjuntos a partir de 1760. En el siguiente capítulo se abordará el tema de la jerarquía social y la forma en que su representación en las obras más tardías se corresponde con las ideas de poder vigentes en la colonia.

Atribuido a José de Alcíbar, *6. De español y negra, mulato*, c. 1760-1770 (detalle fig. 125).



4
Cambio de perspectiva: la pintura de castas en la era de las reformas borbónicas, 1760-1790

La producción de la pintura de castas alcanzó su punto álgido en la segunda mitad del siglo xviii, coincidiendo con la aplicación de las reformas borbónicas. La mayoría de los conjuntos que se conservan fueron ejecutados entre 1760 y 1790; algunos están firmados y destacan por la calidad y originalidad de sus composiciones, en tanto que otros son obras anónimas y de menor interés desde el punto de vista iconográfico. La diferencia sustancial en la calidad de los conjuntos de castas indica que había gran demanda de esta pintura cuya manufactura se confió a pintores de todas condiciones con el fin de satisfacer a una clientela creciente. Las series creadas después de 1760, además de recalcar la estratificación general de la colonia, ponen de relieve temas específicos que se vinculan estrechamente con cuestiones planteadas por los reformadores de la época.[1]

Bajo la Casa de Austria, la elite novohispana había alcanzado un alto grado de independencia económica y política, hecho que resultaba muy evidente a finales del siglo xvii. Cuando en 1700 los Borbones acceden al trono de España, el gobierno emprendió el reforzamiento de su autoridad en la península Ibérica y buscó recobrar el poder en sus dominios americanos. Por reformas borbónicas se comprende el periodo de reorganización del Imperio español iniciado por Felipe V y Fernando VI, que alcanzó su máxima expresión en las ambiciosas medidas propuestas durante el reinado de Carlos III (1759-1788). El objetivo de dichas reformas —cuyo inicio se remonta al reinado de Carlos III y su continuación se llevó a cabo por Carlos IV (1788-1808)— en Hispanoamérica implicaban la reestructuración de la administración colonial, la restricción del poder de la clase privilegiada local y de la Iglesia y, sobre todo, el incremento de los réditos coloniales.[2] Como observa el historiador John Lynch, puede considerarse a éste un periodo de "recolonización", de imperialismo renovado en que el rey pretendía por un lado reducir la participación criolla en el gobierno de América y por otro explotar al máximo las colonias.[3] Desde principios de la década de 1750 se determinó con gran empeño incrementar las rentas del reino mediante la recaudación de nuevos impuestos, un mejor manejo de los estancos o monopolios reales —a saber, los del mercurio, los naipes, la sal, el papel sellado, las neverías y la lotería—, además de la ampliación de otros nuevos, como el del tabaco, que entró en vigor en México en 1764. Se nombró al funcionario español José de Gálvez (1720-1787) para supervisar la instrumentación de muchos de estos cambios durante su famosa visita al virreinato de la Nueva España (1765-1771).[4]

Un ejemplo del pensamiento ilustrado de la época tocante a México lo comprende el texto de Hipólito Villarroel titulado *Enfermedades políticas que padece la capital de esta Nueva España* (1785). Circuló privadamente en forma de manuscrito, con el propósito de señalar las supuestas enfermedades que padecía México y opinar acerca de su cura. Villarroel era abogado y funcionario español que, al momento de escribir este manuscrito, llevaba más de veinticinco años viviendo en México.[5] Paladín de Gálvez, compartía muchas de las ideas del famoso visitador sobre la situación de la colonia y las formas de mejorarla. Según él, las causas del desorden del gobierno colonial eran:

> La mala, poca o ninguna educación que reciben los hijos de familia en este reino; la falta de atención y cuidado en los jefes que lo dirigen; la propensión de la naturaleza a huir del trabajo; la suma libertad con que aquí se crían hombres y mujeres; la inclinación a los vicios y a la vagabundería a que se entregan desde la infancia; la ninguna saca que hay de familias para erigir poblaciones que fuesen útiles con el tiempo; la

Ramón Torres, *6. De español y morisca, sale albino*, c. 1770-1780 (detalle fig. 151).

abundancia excesiva de gentes gravosas, que están sin aplicación ni oficio útil a la república.[6]

Villarroel consideró la afición a las bebidas alcohólicas y a los juegos de azar algunos de los principales problemas que aquejaban a esa tierra.[7] "Las causas parciales de estos desórdenes, que no sólo comprenden a los indios, mulatos, negros, lobos, coyotes, zambaigos, mestizos y castizos, sino es también a los españoles, incluyendo infinitos europeos", afirmaba Villarroel, "son las bebidas y juegos de albures, bancas y bisbises que se les franquean en todas partes".[8] Según Villarroel, si el Baratillo era la "cueva o depósito de los hurtos y raterías que cometen los aprendices, artesanos, criados y sirvientes de las casas y en fin toda la gente plebeya, así indios como mulatos y demás castas que se permiten en calidad de habitantes de esta ciudad [...] las pulquerías eran el depósito de cuanto ganaban en el día".[9]

Antes de la llegada de los españoles, el consumo de pulque —bebida embriagadora a la que eran muy afectos los indígenas y que se extrae del maguey— se asociaba sobre todo a las festividades religiosas, pero en el siglo XVI su consumo se difundió más allá de estos términos entre los indígenas y las castas. Existe un número considerable de documentos que dan fe de los trastornos causados por el consumo indiscriminado de pulque. De hecho, a esta bebida se le atribuye el desencadenamiento del famoso motín de 1692, y a menudo se culpa al pulque de propiciar actos de violencia y agresiones sexuales.[10] Fueron muchos los virreyes y otras autoridades de la colonia que se quejaron repetidamente de sus efectos nocivos y pretendieron erradicar su consumo, pero sus empeños fueron por demás infructuosos, ya que su venta suponía importantes ingresos para la Corona española.[11] Aunque Villarroel defendía la extinción del pulque, otros favorecían abiertamente su consumo. Así por ejemplo, Baltazar Ladrón de Guevara, funcionario español de la época, proponía que se instruyera a la gente sobre los efectos del pulque y que se reforzara la vigilancia en los jacalones de las pulquerías, en lugar de prohibir totalmente su consumo.[12] Otros subrayaban los efectos medicinales de esta bebida, sosteniendo que se había hecho indispensable en todos los hogares, desde el palacio del virrey hasta la choza del indio más pobre, y que su excesivo consumo no perjudicaba a los indígenas porque "es muy semejante en sus efectos a la cerveza mas suave".[13]

Villarroel y otras autoridades coloniales condenaban también los juegos de azar y las peleas de gallos.[14] Así, en 1745 el rey emitió un real decreto prohibiendo todos los juegos de azar —naipes, dados y apuestas— en las Indias, porque fomentaban el vicio y el ocio y "perturban la pública quietud, y desatan o rompen los vínculos de la unión y de la tranquilidad de las familias".[15] Este problema se consideraba tan pernicioso que en 1746 se volvió a promulgar el decreto.[16] Al igual que el pulque, las peleas de gallos eran un ramo real o negocio controlado por el Estado que proporcionaba considerables beneficios a la Corona española. Villarroel se quejaba de la popularidad de esta diversión argumentando que, aunque parecía ser un inocente pasatiempo, promovía una gran corrupción y fomentaba el ocio y los robos habituales. Si se toleraba, sostenía Villarroel, era básicamente por los beneficios que suponía para las arcas del Estado.[17]

Los reformadores españoles repudiaban también el ocio, e impulsaron con ahínco la agricultura y la industria como medios para fortalecer el Estado. Un decreto real de 1776 expresaba claramente el deseo de acabar con la indolencia. Al describir las costumbres de un gran número de personas que no trabajaban en la ciudad de México, "paseando libremente las plazas y concurriendo con frecuencia a las pulquerías, tabernas, garitas, casas de juego y otras diversiones que, aunque permitidas para el recreo y alivio de los que trabajan y no abusan de ellas", declaraba el rey, "no lo son ni deben ser para fomento del vicio en los ociosos".[18] El decreto ordenaba que los que no tenían ocupación se buscasen una para poder cuidar de sí mismos y de sus familias; se volvió a promulgar al año siguiente, declarándose que, al ser el ocio uno de los vicios más comunes de la colonia y que daba lugar a todo tipo de delitos, los que no tuvieran destino se verían obligados a obtenerlo en el plazo de un mes so pena de ser desterrados a las tropas o presidios de San Juan de Ulúa en Veracruz o a La Habana.[19]

Villarroel insistía en que había que fomentar la ética del trabajo en todos los sectores de la sociedad colonial, españoles incluidos. El último cuarto del siglo XVIII fue una época de agromanía en toda Europa, por miedo a la despoblación. Las autoridades coloniales proyectaron este temor en las colonias, y trataron de promover con vehemencia la agricultura. Según Villarroel, los españoles tradicionalmente rechazaban cultivar la tierra —y se habían opuesto igualmente a cualquier otro tipo de labor manual—, y a ello se debía en parte el deterioro de la agricultura en México. En su opinión, la mayoría de la gente estaba dispuesta a despojar a los territorios americanos de sus metales preciosos en lugar de dedicarse a la agricultura, y añadía que en tiempos de guerra o de otros percances lo que sostenía a la nación eran los alimentos y no la plata.[20]

Además de la agricultura, la industria era esencial para conservar la integridad política de la nación.[21] En palabras de Villarroel "una de las atenciones del gobierno debe ser la de no permitir la ociosidad en ningún pue-

blo, antes bien toda su felicidad consiste en hacerles trabajar en sus oficios o artes respectivos, para que contribuyan al bien del Estado". Al comparar la colonia con la diligencia de la colmena, Villarroel incluso afirma que la única manera de que ésta funcionara correctamente era expulsando a los vagos, como hacen "las abejas, que arrojan de sus casas a los zánganos, porque no les sirven de otra cosa que de comerse el delicado fruto de sus labores y fatigas".[22]

Al igual que muchos de los españoles de su época, Villarroel estimaba que la mezcla de razas de la ciudad de México era una masa confusa que empañaba el brillo del reino.[23] Según él, "esta es la copia más fiel de un coyote, de un lobo, de un tente-en-el-aire, de un salta atrás y de las demás generaciones de hombres que con distintas denominaciones componen el indefinido número de las castas infestas de la Nueva España [...] forman un monstruo de tantas especies cuanto son las castas inferiores, a las que se agregan infinitos españoles, europeos y criollos perdidos y vulgarizados con la pobreza y ocio".[24] También argüía que la población debía dividirse en estamentos: así, al describir el exceso de lujo colonial, afirmaba que, a menos de que la gente se vistiera de acuerdo con su clase, se corría el riesgo de que se destruyera el Estado.[25]

La educación, que empezaba en la infancia, era vista con igual importancia para mantener la integridad política de la nación. Se consideraba que la exaltación de la maternidad y la formación de una raza viril de arquitectos de imperios eran indispensables para asegurar la salud, la riqueza y el poder de los varones dirigentes del Estado. Como ya he señalado en páginas anteriores, en el siglo XVIII, en Europa, al igual que en México y en otras colonias, estaba muy arraigada entre las familias de clase media y alta la costumbre de emplear nodrizas. El miedo al efecto nocivo de la leche de las amas de cría y a la transmisión de vicios y enfermedades, se convirtió en tema recurrente de los tratados morales y médicos europeos del siglo XVII. Durante el siglo siguiente se discutió acaloradamente esta cuestión en los círculos intelectuales de Europa.[26] Como ha señalado la historiadora Marilyn Yalom, "se pensaba que la unidad familiar, considerada como un microcosmo dentro del macrocosmo político, estaba mejor atendida cuando la madre daba de mamar a sus hijos con la misma dedicación que proporcionaba a la ardua tarea de asear su hogar".[27]

La idea de que la leche era un "menjurje" de sangre susceptible de influir en la conformación del carácter de toda una república, presidía el discurso político del siglo XVIII. En Europa proliferaron las publicaciones en contra de las amas de cría. Moralistas, filósofos, médicos y científicos de todo el continente se opusieron a esta práctica alegando que lo que era natural para el cuerpo humano era necesariamente beneficioso para el cuerpo social. En su tratado en latín *Nutrix Noverca* (1752, que se puede traducir como "Nodriza madrastra"), Linneo insistía en que recurrir a una nodriza para amamantar a un niño violaba las leyes naturales y ponía en peligro la vida de la madre y de la criatura.[28] Rousseau (1712-1778), en el *Emilio* (1762), influyente tratado sobre la educación, recomendaba que las madres amamantaran a sus hijos para consolidar el vínculo entre ambos y regenerar a la sociedad, tanto moral como económicamente.[29]

España participó plenamente en el debate. Así por ejemplo, el intelectual ilustrado José Clavijo y Fajardo (1726-1806), en *El Pensador* (1762-1763, 1767), revista semanal de amplia difusión, dedicó todo un ensayo a la educación. Clavijo, que suscribe el argumento de lo natural, afirma sin ambages: "En la práctica de entregar a los hijos a las amas de cría había error perjudicial al Estado, a la salud de la madre, y a sus más sólidos derechos. [...] Si la costumbre de entregar los hijos a las amas continúa, ella misma, y la depravación de costumbres, que ocasiona, dejarán desierto a nuestro País".[30] Clavijo y Fajardo opinaba que si las madres criaban a sus hijos, la nación sería más fuerte, y añadía: "Los halagos de la vida doméstica son el antídoto más eficaz contra las malas costumbres".[31]

También Ajofrín atacó virulentamente la práctica de recurrir al ama de cría.[32] Según él, además de dañar a toda la nación española, constituía un pecado mortal, porque las amas solían ser solteras. Afirmaba que al mamar la criatura absorbía con la leche el mal carácter y los defectos físicos de la nodriza y sostenía que, por culpa de tal costumbre generalizada, no era de extrañar que hubiera "muchos hijos de buenos y honestos padres con malas y perversas costumbres".[33] Además, Ajofrín se lamentaba de la costumbre de las familias españolas y criollas de México de entregar a su progenie a las chichiguas.[34] Otro observador de la época en México declaraba, con suma indignación, que era:

> imposible en aquel reino la buena educación [...] porque siendo preciso que mamen de las mulatas (porque las madres no crían a sus hijos) y que después continúen en su compañía, por ser los únicos criados domésticos, adquieren perversas inclinaciones [...] de que se origina la falta de fidelidad al rey y menos amor y respeto a sus padres, pues es regular costumbre entre ellos el decir que si supieran donde tienen la sangre de España se la sacarían del cuerpo.[35]

En México la costumbre de emplear amas de cría y la controversia que esto suscitó estaba tan generalizada que, como hemos visto en el capítulo segundo con respecto







126 Andrés de Islas, *N° 1. De español e india, nace mestizo*, 1774, óleo sobre lienzo, 75 × 54 cm. Museo de América, Madrid.

127 Andrés de Islas, *N° 2. De español y mestiza, nace castizo*, 1774, óleo sobre lienzo, 75 × 54 cm. Museo de América, Madrid.

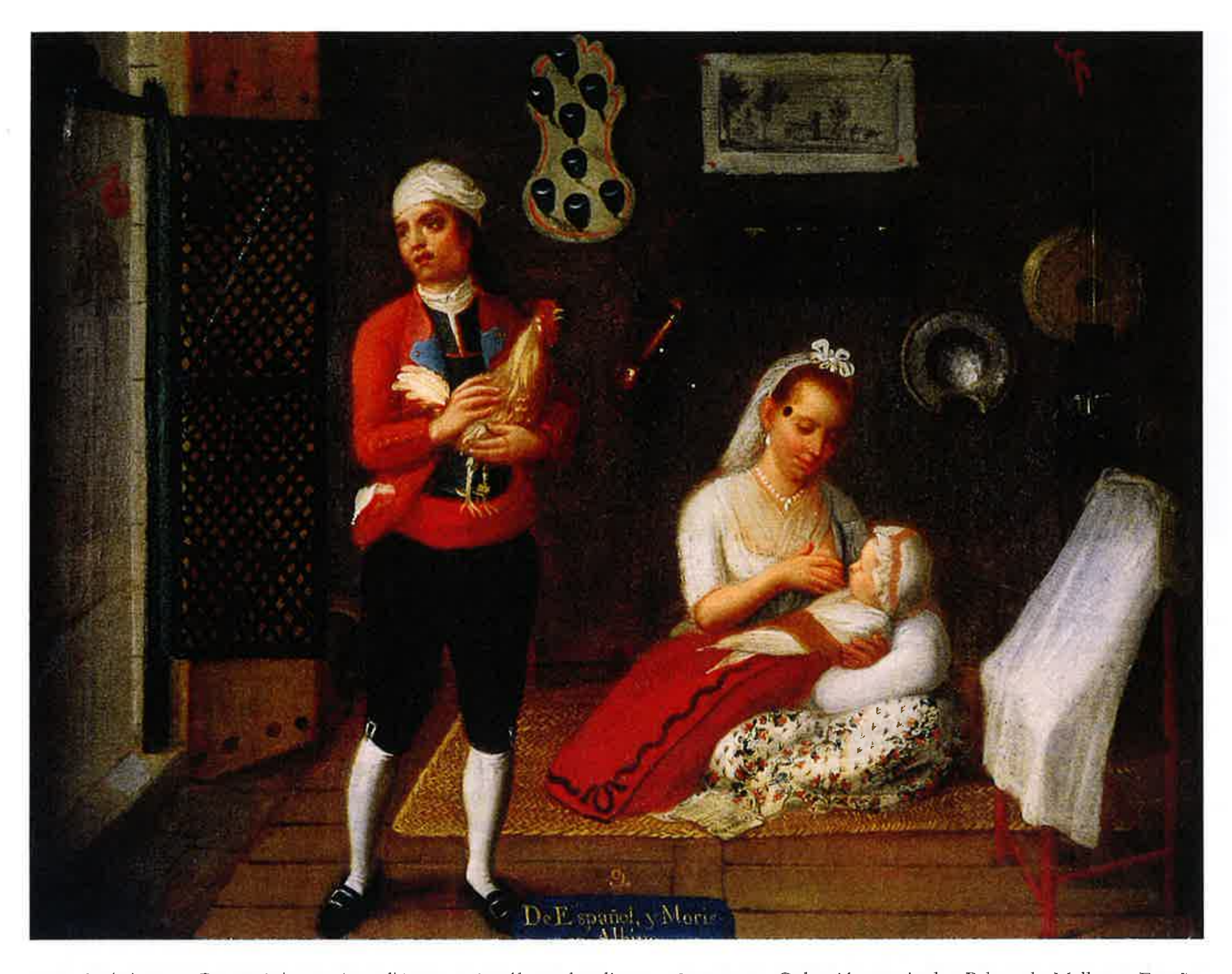
128 Andrés de Islas, *N° 3. De castizo y española, nace española*, 1774, óleo sobre lienzo, 75 × 54 cm. Museo de América, Madrid.

a las "Ordenanzas del Baratillo" de Chreslos Jache, se parodiaba en la literatura satírica de la época.

Muchas de las preocupaciones de los reformadores y de los intelectuales ilustrados de la España borbónica aparecen reflejadas en la pintura de castas, al recoger escenas que hacen referencia a asuntos específicos. Los conjuntos, además de representar la vida colonial de manera idealizada, ofrecen imágenes con una fuerte carga ideológica. Aunque no todas las series ejecutadas a partir de 1760 incluyen los mismos motivos iconográficos, hay algunas que aluden claramente a las cuestiones planteadas por los reformadores de la época, como la que firmó y fechó Andrés de Islas en 1774 (figs. 126-128; 130; 132-143). Apenas existe información alguna sobre Islas, aunque se sabe por ejemplo que realizó retratos de Carlos III y del virrey Bucareli, lo que hace suponer que trabajaba en los círculos oficiales.[36] Entre los aspectos más significativos de la serie de Islas, hay que mencionar la estratificación de la sociedad según parámetros raciales y económicos evidentes. Al principio de la serie siempre aparece el hombre español, al que se suele representar como persona culta, sentado junto a sus implementos de escritura (fig. 133), o dedicado a actividades lúdicas, tales como la interpretación musical, el paseo, o bien estar sencillamente sentado (figs. 126, 128, 134).

En una escena el español aparece de pie junto a su esposa que amamanta a su hijo (fig. 127). Teniendo en cuenta la preocupación que existía en Europa y en América con el tema de las nodrizas, esta imagen contiene un potente mensaje moralizador. El varón español se exhibe como controlador de la sexualidad de la mujer en particular y de la sociedad española en general. Una imagen parecida se aprecia en un cuadro anónimo de la década de 1770 (fig. 129), donde un español sostiene un gallo de pelea en tanto que su esposa morisca amamanta apaciblemente a su hijo sentada en un petate en el suelo. La escena retrata dos aspectos de la vida colonial acremente criticados por los reformadores de la época, aunque aquí se hayan deliberadamente idealizado al mostrar al hombre como agente controlador tanto de su esposa como del gallo de pelea.

En contraste con estas representaciones se conoce una escena en la que aparece un hombre español y una mujer negra en el interior de una cocina (fig. 130); la mujer está a punto de golpear al hombre con un utensilio mientras su pequeña hija trata de impedírselo. Si las escenas anteriores eran ejemplos de la armonía familiar y el hombre español se asume como autoridad de su familia, en este caso la iconografía se invierte para dar paso a una escena de degeneración doméstica. Otras escenas de violencia semejantes muestran los cruces entre indígenas y distintas mezclas de negros. En un cuadro perteneciente a un



129 Anónimo, *9. De español y morisca, albino*, c. 1780, óleo sobre lienzo, 58 × 75 cm. Colección particular, Palma de Mallorca, España.

conjunto anónimo, por ejemplo, aparece un chamizo apuñalando a una india (fig. 169), en tanto que en una segunda serie, una mulata ataca a un albarazado (fig. 131). El mensaje obvio se colige: algunas mezclas, en particular las de españoles o indígenas con negros, sólo podían engendrar sentimientos viles, gran inmoralidad y la exacerbada susceptibilidad que induciría a un estado incivilizado. La incorporación de este tipo de escenas en algunas series pone de relieve los aspectos positivos asociados con aquellas mezclas que excluían a los negros y que prometían el retorno a un estado racial puro.

Las demás escenas del ciclo de Islas muestran a las diferentes castas desempeñando sus oficios. En *Nº 9. De indio y mestiza, nace coyote* (fig. 136), el indígena figura como vendedor ambulante de petates, mientras que en *Nº 11. De chino e india, nace cambujo* (fig. 138) el chino se ejercita como aguador, y en *Nº 12. De cambujo e india, nace tente en el aire* (fig. 139) aparece un cambujo zapatero. El resto de las escenas exhiben a las diversas castas vendiendo productos locales, aves y otros artículos como pulque y tabaco (figs. 137; 140-142).

Como señalo más arriba, tanto la producción de tabaco como la venta de pulque eran monopolios del Estado. No es casual que la serie de Islas, al igual que las de otros artistas de la década de 1770 en adelante, realcen productos de los que la Corona española obtenía considerables beneficios. Mientras que algunas de las pinturas de castas ofrecen un tipo de representación "etnográfica" del tlachiquero indígena extrayendo pulque del maguey (fig. 144), la mayoría describe el consumo moderado de





130 Andrés de Islas, *Nº 4. De español y negra, nace mulata*, 1774, óleo sobre lienzo, 75 × 54 cm. Museo de América, Madrid.

131 Anónimo, *15. De albarazado y mulata, barcino*, c. 1780, óleo sobre lienzo, 58 × 75 cm. Colección particular, Palma de Mallorca, España.

esta bebida por las diferentes castas. En la obra de José de Páez *11. De cambujo e india, produce zambaigo* (fig. 145), la ingestión de esta bebida se lleva a cabo en un ambiente sosegado en donde el mismo niño bebe de una jícara. En la serie de Islas se observa al padre alejándose con una jícara rebosante de la bebida fermentada, mientras que su hijo se balancea juguetonamente del borde del barril








Arriba, de izquierda a derecha

132 Andrés de Islas, *Nº 5. De español y mulata, nace morisco,* 1774, óleo sobre lienzo, 75 × 54 cm. Museo de América, Madrid.

133 Andrés de Islas, *Nº 6. De español y morisca, nace albino,* 1774, óleo sobre lienzo, 75 × 54 cm. Museo de América, Madrid.

134 Andrés de Islas, *Nº 7. De español y albina, nace torna atrás,* 1774, óleo sobre lienzo, 75 × 54 cm. Museo de América, Madrid.

Abajo, de izquierda a derecha

135 Andrés de Islas, *Nº 8. De indio y negra, nace lobo,* 1774, óleo sobre lienzo, 75 × 54 cm. Museo de América, Madrid.

136 Andrés de Islas, *Nº 9. De indio y mestiza, nace coyote,* 1774, óleo sobre lienzo, 75 × 54 cm. Museo de América, Madrid.

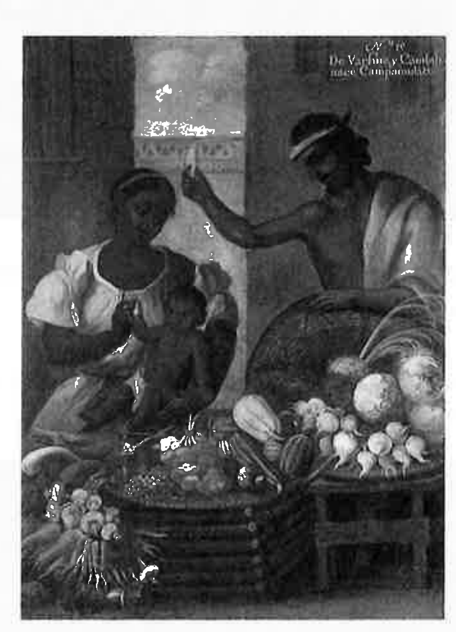
137 Andrés de Islas, *Nº 10. De lobo y negra, nace chino,* 1774, óleo sobre lienzo, 75 × 54 cm. Museo de América, Madrid.













Arriba, de izquierda a derecha

138 Andrés de Islas, *Nº 11. De chino e india, nace cambujo*, 1774, óleo sobre lienzo, 75 × 54 cm. Museo de América, Madrid.

139 Andrés de Islas, *Nº 12. De cambujo e india, nace tente en el aire*, 1774, óleo sobre lienzo. 75 × 54 cm. Museo de América, Madrid.

140 Andrés de Islas, *Nº 13. De tente en el aire y mulata, nace albarazado*, 1774, óleo sobre lienzo. 75 × 54 cm. Museo de América, Madrid.

Abajo, de izquierda a derecha

141 Andrés de Islas, *Nº 14. De albarazado e india, nace barcino*, 1774, óleo sobre lienzo, 75 × 54 cm. Museo de América, Madrid.

142 Andrés de Islas, *Nº 15. De barcino y cambuja, nace calpamulato*, 1774, óleo sobre lienzo, 75 × 54 cm. Museo de América, Madrid.

143 Andrés de Islas, *Nº 16. Indios mecos bárbaros*, 1774, óleo sobre lienzo, 75 × 54 cm. Museo de América, Madrid.



144 Anónimo, *Pintura de castas* (detalle), óleo sobre lienzo, c. 1770-1780, 104 × 245 cm. Banco Nacional de México, México, D.F.

145 José de Páez, *11. De cambujo e india, produce zambaigo*, c. 1780, óleo sobre lienzo, 84,5 × 104 cm. Colección particular.





146 Ramón Torres, *1. De español e india, sale mestizo*, c. 1770-1780, óleo sobre cobre, 32 × 42,5 cm. Colección particular.



147 Ramón Torres, *4. De español y negra, sale mulata*, c. 1770-1780, óleo sobre cobre, 32 × 42,5 cm. Colección particular.

(fig. 137). La única excepción a esta fórmula idealizada la constituye un cuadro de alrededor de 1785 del pintor español que vivió en México, Francisco Clapera (1746-1810). En *15. De genízaro y mulata, jíbaro*, el genízaro que ha vuelto a casa borracho, se encuentra tendido sobre el suelo parcialmente desnudo, en tanto su mujer e hijo tratan de levantar su cuerpo inerte (fig. 51). La escena recuerda la descripción de los funestos efectos de la bebida en México hecha por Villarroel, cuando señaló que causaba "horror el ver tirados por las calles los hombres y las mujeres, como si fueran perros, expuestos a que un cochero borracho como ellos, les pase por encima".[37] Con todo, por lo general tanto el consumo de pulque como de tabaco se presenta bajo un aspecto positivo, a menudo reforzado por la representación de niños bebiendo o fumando (fig. 132). De hecho, tales escenas podían transmitir la noción de que estos vicios eran tan habituales en la Nueva España que en ellos participaban incluso menores de edad sin temor a ser reprendidos.

Ramón Torres es otro artista que creó varios conjuntos de pinturas de castas hacia 1780 (figs. 146-161).[38] Apenas tenemos datos sobre Torres, pero se sabe que hizo varios retratos oficiales, entre ellos los de Carlos III y el virrey Matías Gálvez (1783-1784), hermano de José de Gálvez, por lo que se infiere un lazo con los círculos oficiales.[39] Al igual que Islas, Torres pinta siempre al hombre español al principio de la serie, vestido con un atuendo o dedicado a alguna ocupación que indican su elevada posición social. En este conjunto figuran también varias escenas relacionadas con los estancos reales. En *10. De albarazado y mulata, sale barcina* se muestra una familia tranquilamente reunida alrededor de un barril de pulque (fig. 155). En la original escena de *6. De español y morisca, sale albino* (fig. 151), el grupo familiar se localiza dentro de una nevería, donde la morisca entrega un raspado al hombre español; sabemos que se trata de una transacción comercial porque el español sostiene una moneda en la mano derecha. En los estantes del fondo se divisan varios frascos de cristal con jarabes de distintos sabores y en el ángulo inferior derecho hay cubos de madera para el hielo. La venta de helados era un estanco o monopolio real que se creó en la ciudad de México en el siglo XVI. En 1620 el producto ya se explotaba comercialmente y en



148 Ramón Torres, *5. De español y mulata, sale morisco*, c. 1770-1780, óleo sobre cobre, 32 × 42,5 cm. Colección particular.



149 Ramón Torres, 2. *De mestiza y español, sale castiza*, c. 1770-1780, óleo sobre cobre, 32 × 42,5 cm. Colección particular.

el XVIII surgieron muchas neverías clandestinas en la capital. José de Gálvez combatió este comercio ilícito en su afán por incrementar las rentas de la Corona española.[40] No es casualidad que Torres realce dos escenas que muestran precisamente sendos monopolios reales.

Además del pulque, el tabaco y los helados, los conjuntos de castas comprenden imágenes que ilustran otros estancos reales. Así por ejemplo, Guiol representa juegos de naipes en sus dos series conocidas (fig. 45). En estas escenas sobre juegos de naipes se suele pintar al hombre español con su familia, aunque a veces figuran también miembros de las castas inferiores (figs. 162, 217). Sin embargo, todos los ejemplos se distinguen por el ambiente apacible y moderado en que se desarrolla el juego. Pese a que la distribución de naipes estaba controlada por la Corona, en el siglo XVIII tanto españoles como extranjeros se dieron a la tarea de introducir ilegalmente naipes en la colonia. Respecto a este particular, en 1730, el rey emitió un decreto prohibiendo la distribución ilícita de naipes, pues reducía notoriamente los ingresos reales; asimismo ordenó el establecimiento de estancos en sus dominios y amenazó con castigar severamente a todos aquellos que no utilizaran barajas españolas oficiales.[41] La presencia de esta escena en los conjuntos de castas no es casual: además de promover un monopolio real, invierte los disturbios que solían asociarse con los juegos de naipes y presenta una imagen serena y familiar de dicho pasatiempo.

Hay otras escenas de la pintura de castas que también se pueden interpretar en el contexto de las reformas borbónicas. En un conjunto anónimo de alrededor de 1780 se reproduce a todos los grupos familiares en un



150 Ramón Torres, *3. De castiza y español, sale española*, c. 1770-1780, óleo sobre cobre, 32 × 42,5 cm. Colección particular.



151 Ramón Torres, *6. De español y morisca, sale albino*, c. 1770-1780, óleo sobre cobre, 32 × 42,5 cm. Colección particular.



152 Ramón Torres, *7. De español y albina, sale torna atrás*, c. 1770-1780, óleo sobre cobre, 32 × 42,5 cm. Colección particular.

153 Ramón Torres, *8. De coyote e india, sale chamizo*, c. 1770-1780, óleo sobre cobre, 32 × 42,5 cm. Colección particular.





154 Ramón Torres, *9. De chamizo e india, sale albarazado*, c. 1770-1780, óleo sobre cobre, 32 × 42,5 cm. Colección particular.

155 Ramón Torres, *10. De albarazado y mulata, sale barcina*, c. 1770-1780, óleo sobre cobre, 32 × 42,5 cm. Colección particular.



156 Ramón Torres, *11. De barcina e indio, sale china*, c. 1770-1780, óleo sobre cobre, 32 × 42,5 cm. Colección particular.



157 Ramón Torres, *12. De chino y mulata, sale cambuja*, c. 1770-1780, óleo sobre cobre, 32 × 42,5 cm. Colección particular.





158 Ramón Torres, *14. De negro e india, sale lobo*, c. 1770-1780, óleo sobre cobre, 32 × 42,5 cm. Colección particular.



159 Ramón Torres, *15. E indios bárbaros*, c. 1770-1780, óleo sobre cobre, 32 × 42,5 cm. Colección particular.

páginas 128-129 Ramón Torres, *3. De castiza y español, sale española*, c. 1770-1780 (detalle fig. 150).



160 Ramón Torres, *13. De cambujo e india, sale tente en el aire*, c. 1770-1780, óleo sobre cobre, 32 × 42,5 cm. Colección particular.

161 Ramón Torres, *16. E indios apaches*, c. 1770-1780, óleo sobre cobre, 32 × 42,5 cm. Colección particular.




Castiza





162 Anónimo, *6. De mulato y española, sale morisco. Mulato 1. Española 2. Morisco 3.*, c. 1780, óleo sobre lienzo, 38 × 52 cm. Colección de Malú y Alejandra Escandón, México, D.F.

163 Anónimo, *1. De español e india, produce mestizo. Español 1. India 2. Mestizo 3.*, c. 1780, óleo sobre lienzo, 38 × 52 cm. Colección de Malú y Alejandra Escandón, México, D.F.

164 Anónimo, *2. De español y mestiza, castiza. Español 1. Mestiza 2. Castiza 3.*, c. 1780, óleo sobre lienzo, 38 × 52 cm. Colección de Malú y Alejandra Escandón, México, D.F.

165 Anónimo, *3. De español y castiza, produce española. Español 1. Castiza 2. Española 3.*, c. 1780, óleo sobre lienzo, 38 × 52 cm. Colección de Malú y Alejandra Escandón, México, D.F.

166 Anónimo, *4. De mestizo e india, sale coyote. Mestizo 1. India 2. Coyote 3.*, c. 1780, óleo sobre lienzo, 38 × 52 cm. Colección de Malú y Alejandra Escandón, México, D.F.

167 Anónimo, *5. De negro y española, sale mulato. Negro 1. Española 2. Mulato 3.*, c. 1780, óleo sobre lienzo, 38 × 52 cm. Colección de Malú y Alejandra Escandón, México, D.F.

168 Anónimo, *7. De español y morisca, sale albino. Español 1. Morisca 2. Albino 3.*, c. 1780, óleo sobre lienzo, 38 × 52 cm. Colección de Malú y Alejandra Escandón, México, D.F.


1.
De español é india
produce mestizo
español 1. india 2. mestizo 3.


2.
de español y mestiza Casti
za — español 1.
mestiza 2. Castiza 3.


3.
De español y Castiza
Produce española
español 1. Castiza 2.
española 3.


4.
De mestizo é india sa
le Coiote — mestizo 1.
india 2. Coiote 3.


5.
De negro y española
sale mulato — negro 1.
española 2. mulato 3.


7.
De español y marisca
sale alvino — español 1.
marisca 2. alvino 3.



169 Anónimo, *13. De chamizo e india, sale cambuja. Chamizo 1. India 2. Cambuja 3.*, c. 1780, óleo sobre lienzo, 38 × 52 cm. Colección de Malú y Alejandra Escandón, México, D.F.

170 Anónimo, *8. De español y albina, sale negro es torna atrás. Español 1. Albina 2. Negro torna atrás 3.*, c. 1780, óleo sobre lienzo, 38 × 52 cm. Colección de Malú y Alejandra Escandón, México, D.F.

171 Anónimo, *9. De negro e india, sale lobo. Negro 1. India 2. lobo 3.*, c. 1780, óleo sobre lienzo, 38 × 52 cm. Colección de Malú y Alejandra Escandón, México, D.F.

172 Anónimo, *10. De lobo e india, sale zambaiga. Lobo 1. India 2. Zambaiga 3.*, c. 1780, óleo sobre lienzo, 38 × 52 cm. Colección de Malú y Alejandra Escandón, México, D.F.

173 Anónimo, *11. De zambaigo e india, sale albarazado. Zambaigo 1. India 2. Albarazado 3.*, c. 1780, óleo sobre lienzo, 38 × 52 cm. Colección de Malú y Alejandra Escandón, México, D.F.

174 Anónimo, *12. De indio y albarazada, produce chamizo. Indio 1. Albarazada 2. Chamizo 3.*, c. 1780, óleo sobre lienzo, 38 × 52 cm. Colección de Malú y Alejandra Escandón, México, D.F.

175 Anónimo, *14. De albarazado e india, sale cachimboreta. Albarazado 1. India 2. Cachimboreta 3.*, c. 1780, óleo sobre lienzo, 38 × 52 cm. Colección de Malú y Alejandra Escandón, México, D.F.


8
De espanol y alvina
sale negro torna atras
español 1. alvina 2. negro


9
De negro é india sale lobo
negro 1. india 2. lobo 3.


10.
De lobo y india sale
sambaiga — Lobo 1.
india 2. sambaiga 3.


11.
De sambaigo é india
sale albarazado — sam
baigo 1. india 2. albara
zado 3


12.
De indio y albarazada
Produce Chamizo - indio 1.
albarazada 2. Chamizo 3.


14.
De albarrado é in
dia nace Cachimboreta
albarrado 1. india 2.



176 Anónimo, *15. De indio y cambuja, nace lobo torna atrás Indio 1. Cambuja 2. Lobo torna atrás 3.*, c. 1780, óleo sobre lienzo, 38 × 52 cm. Colección de Malú y Alejandra Escandón, México, D.F.



177 Anónimo, *16. De lobo torna atrás e india, sale tente en el aire. Lobo torna atrás 1. India 2. Tente en el aire 3.*, c. 1780, óleo sobre lienzo, 38 × 52 cm. Colección de Malú y Alejandra Escandón, México, D.F.

entorno rural (figs. 162-177). El autor de este conjunto ejecutó al menos otros cuatro ciclos similares, en los que presta casi tanta atención al campo como a las figuras.[42] En varias imágenes se aprecian las diferentes castas dedicadas a las labores del campo u otras ocupaciones generalmente relacionadas con una hacienda. En *4. De mestizo e india, sale coyote* (fig. 166), aparece un grupo de indios desgranando maíz en el campo a la derecha, mientras que en *9. De negro e india, sale lobo* (fig. 171), los negros del fondo están arriando burros. A la izquierda, pueden verse dos grillos en el suelo, mismos que solían atarse a los tobillos de los trabajadores para impedir que huyeran.[43] Por último, en *12. De indio y albarazada, produce chamizo* (fig. 174), se ilustran en la perspectiva de fondo dos indios cargadores y un español o un indio cacique ladino que supervisa su trabajo. Los conjuntos de este artista anónimo se cuentan entre los pocos que representan a las castas en el campo por oposición a la ciudad. Teniendo en cuenta la gran preocupación de los reformadores ilustrados por la repoblación del medio rural y el fomento de la agricultura, estas pinturas distan mucho de ser miméticas: recrean una realidad que traduce las preocupaciones de la época, cuya finalidad última podría ser desencadenar toda una serie de asociaciones en el espectador.

Lo mismo puede decirse de otro conjunto fechable en la década de 1790 (figs. 178-191; 193-194). Además de escenas que aparecen en muchos de los ciclos anteriores, este conjunto engloba otras que reflejan los intereses borbónicos ligados a la modernización de la ciudad. Así por ejemplo, *De chamizo y cambuja, nace chino* (fig. 193) es una escena nocturna —nótese la luna menguante en la parte superior central— que representa una calle perfectamente alumbrada. La mejora de las condiciones urbanas fue un elemento fundamental de la política borbónica. Debido a que en la ciudad de México se cometían infinidad de crímenes durante la noche, los reformadores ilustrados se empeñaron de manera especial en imponer nuevas ordenanzas que obligara a los habitantes a iluminar el exterior de sus casas. Ya en 1763 el virrey marqués de Cruillas (1761-1763) había promulgado un decreto en el que se mandaba que todos los propietarios de viviendas pusieran una luz fuera de la puerta, decreto que se volvió a emitir en 1783, 1785 y 1787. Por último, en 1790 se firmó una ordenanza real que regulaba el alumbrado de las calles en México; se dispuso que un guarda mayor controlara la distribución de todo el material necesario y supervisara a los guarda-faroleros encargados de iluminar ciertas calles.[44] Además de mostrar una calle alumbrada, se incluye a un guarda-farolero a la izquierda y a un mendigo a la derecha; la inserción de éste último quizá fuera una manera tácita de sugerir que ya no quedaban calles oscuras en la ciudad de México para albergar a los maleantes.

Varias imágenes de este conjunto ilustran las diversas ocupaciones de las castas: entre otros aparecen un curtidor, un vendedor de fruta, un aguador, un leñador, un sacamuelas y un sangrador; todas ellas resaltan la laborio-

Anónimo *6. De mulato y española, sale morisco. Mulato 1. Española 2. Morisco 3.*, c. 1780 (detalle fig. 162).


3.
2.
1.



178 Anónimo, *De español e india, nace mestiza*, c. 1785-1790, óleo sobre lienzo, 62,6 × 83,2 cm. Colección particular.

sidad de una población definida por su mestizaje. Una de las escenas más originales de esta serie —y de la pintura de castas en general— es la que representa el taller de un artista (fig. 184), donde un pintor español retrata a su mujer albina. En el interior hay todo tipo de obras de arte: grabados, paisajes, retratos y vaciados de yeso, mientras el ayudante del artista se dedica a moler pigmentos. Aunque la escena recuerda otras de este género de la pintura holandesa, es posible que haga referencia a la Real Academia de San Carlos, que se había fundado de manera oficial en 1783, según hemos comentado anteriormente.[45] El propósito inicial de la Academia era fomentar los oficios, mejorando la educación y la formación de los artesanos de la Nueva España. La escena sitúa el noble arte de la pintura al nivel de los demás oficios de la colonia, dando a entender que también contribuía al bienestar general del Imperio español.

Una escena que se repite en la mayoría de las series de castas contiene una pareja indígena con la inscripción de "Indios bárbaros", "Indios gentiles", "Indios apaches" y más comúnmente "Indios mecos" —"meco" era la apelación genérica utilizada para referirse a los indios "salvajes" y belicosos que habitaban en estos territorios americanos del Imperio. Es bien sabido que durante el periodo colonial, grupos de indios no reducidos al cristianismo que habitaban en el septentrión mexicano, infundieron gran temor en la población y que su conversión religiosa fue constante preocupación de las autoridades coloniales.[46] Descripciones de su naturaleza "indómita" abundan en la literatura de la época:



179 Anónimo, *De mestiza y español, nace castiza*, c. 1785-1790, óleo sobre lienzo, 62,6 × 83,2 cm. Colección particular.



180 Anónimo, *De castiza y español, nace española*, c. 1785-1790, óleo sobre lienzo, 62,6 × 83,2 cm. Colección particular.

> Todos estos indios e indias viven siempre vagantes por montes y campos, sin que tengan señalada habitación, en cueros a excepción de sus partes que las traen tapadas con unos tejidos de algodón.[...] Su regular comida es carne de venado y otros animales, y la más regalada la del caballo y gente humana, cuyo casco les sirve de taza o jarro para beber agua.Y todos desde su nacimiento rayan las caras con un pedernal con varias cifras y señales, distinguiéndose por ellas las naciones que hay entre ellos.[...] Traen su carcaj o aljaba colgada a las espaldas llenas de flechas con el filo de pedernal, y son tan diestros en dispararlas, que aciertan con ellas a los pájaros que van al vuelo.[47]

Las representaciones más antiguas de indios mecos que han llegado hasta nuestros días son las de Manuel Arellano (figs. 5-6). Ambas llevan la siguiente inscripción: "Diceño de Chichimeco/a, natural del Partido del Parral". La jurisdicción de Parral era un importante asentamiento colonial, ubicado actualmente en la zona surcentral de Chihuahua; de 1631 a 1739 fue también la capital extraoficial de la provincia de Nueva Vizcaya.[48] La especificidad de la inscripción resulta todavía más relevante porque Parral constituía un importante centro minero que atrajo a docenas de españoles tras el descubrimiento de yacimientos de cobre en 1631. Sin embargo, hasta finales del siglo XVII la región se vio amenazada por las incursiones de indios chichimecos hostiles.[49] Además, a pesar de la presencia de misioneros franciscanos y jesuitas en la zona para facilitar su conversión, los indígenas solían sublevarse.[50] Las noticias de estas rebeliones en que indios apóstatas mataban a religiosos y españoles no tardaban en llegar a la ciudad de México.[51] Algunos de estos indígenas incluso lograban alcanzar la capital del virreinato. Gemelli Careri cuenta que, cuando viajó a la ciudad de México vio a cuatro chichimecas que venían del Parral para visitar al virrey en su palacio y pedirle limosna, y apunta que:

> Iban sólo cubiertos en las partes del sexo y con todo el resto del cuerpo desnudo y manchado de varios colores. Tenían todo el rostro listado a rayas negras, hechas por medio de sangrientos pinchazos cubiertos de tinta. Algunos cubrían la cabeza con una cabeza de ciervo [...]. Con todo, cuando están en campaña, infunden más terror con sus aullidos y gritos que con su aspecto [...]. Desean sobre todo matar españoles para desollarles la cabeza y adaptarse aquella piel con todos los cabellos y llevarla como señal de valor.[52]

Aunque la amenaza de los indios salvajes era bastante tangible, su representación visual fue cuidadosamente construida.[53] Desde un punto de vista formal, la imagen de los indios gentiles en la pintura de castas deriva de una larga tradición europea que reproducía a los nativos del continente americano guardando escasa relación con su aspecto real. Estas formas de representación europeas de los amerindios volvieron a México y se codificaron visualmente. Poco después del "descubrimiento" del Nuevo Mundo, se difundieron por Europa imágenes de los indios americanos en una serie de medios, sobre todo grabados y mapas; se incorporaron a las primeras cróni-



181 Anónimo, *De español y negra, nace mulata*, c. 1785-1790, óleo sobre lienzo, 62,6 × 83,2 cm. Colección particular.



182 Anónimo, *De mulata y español, nace morisca*, c. 1785-1790, óleo sobre lienzo, 62,6 × 83,2 cm. Colección particular.



183 Anónimo, *De español y morisca, nace albina*, c. 1785-1790, óleo sobre lienzo, 62,6 × 83,2 cm. Colección particular.



184 Anónimo, *De albina y español, nace torna atrás*, c. 1785-1790, óleo sobre lienzo, 62,6 × 83,2 cm. Colección particular.

páginas siguientes Anónimo, *De albina y español, nace torna atrás*, c. 1785-1790 (detalle fig. 184).







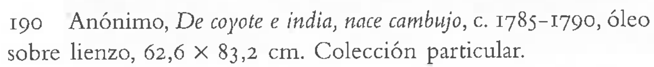












190 Anónimo, *De coyote e india, nace cambujo*, c. 1785-1790, óleo sobre lienzo, 62,6 × 83,2 cm. Colección particular.

191 Anónimo, *De cambujo e india, nace chamizo*, c. 1785-1790, óleo sobre lienzo, 62,6 × 83,2 cm. Colección particular.

187 Anónimo, *De zambaigo e india, nace albarazada*, c. 1785-1790, óleo sobre lienzo, 62,6 × 83,2 cm. Colección particular.

185 Anónimo, *De negro e india, nace loba*, c. 1785-1790, óleo sobre lienzo, 62,6 × 83,2 cm. Colección particular.

186 Anónimo, *De loba e indio, nace zambaigo*, c. 1785-1790, óleo sobre lienzo, 62,6 × 83,2 cm. Colección particular.

188 Anónimo, *De albarazada y mulato, nace barcino*, c. 1785-1790, óleo sobre lienzo, 62,6 × 83,2 cm. Colección particular.

189 Anónimo, *De barcino y loba, nace coyote*, c. 1785-1790, óleo sobre lienzo, 62,6 × 83,2 cm. Colección particular.

192 Guillaume de Gheyn, *L'Amérique*, 1660. Bibliothèque Nationale de France, París.





193 Anónimo, *De chamizo y cambuja, nace chino*, c. 1785-1790, óleo sobre lienzo, 62,6 × 83,2 cm. Colección particular.



194 Anónimo, *De chino y albina, nace torna atrás*, c. 1785-1790, óleo sobre lienzo, 62,6 × 83,2 cm. Colección particular.

cas de América y se utilizaron en descripciones alegóricas de los cuatro continentes.[54] De hecho, el cuadro de Arellano de la india chichimeca recuerda la figuración alegórica de América ejecutada por Guillaume de Gheyn en 1660 (fig. 192); el grabado sirvió también de modelo para la representación de los indios salvajes de Páez (fig. 32). En la composición de Gheyn la figura femenina lleva un faldellín y un tocado de un hermoso tejido de plumas. Sostiene un pájaro en la mano y en el fondo se ven un cocodrilo y unos monos, símbolos del continente. Arellano también resalta el tocado de plumas de la mujer y la pinta con un pájaro en la mano. Al igual que Gheyn, añade un niño que sostiene una mazorca de maíz como atributo de la tierra.[55] Por su parte, el hombre figura en primer plano portando un arco y una flecha en la mano y con un carcaj lleno de flechas a la espalda. Su boca abierta quizá sugiere los estremecedores gritos referidos en las descripciones de los indios. Los rostros de los tres personajes están marcados con rayas negras. Rodríguez Juárez combina las representaciones individualizadas de Arellano y muestra a la pareja de indios y a su hijo en la misma composición (fig. 21). A partir de ahí y hasta finales del siglo XVIII, esta representación cuidadosamente elaborada de indios salvajes pasa a ser una escena frecuente en la pintura de castas.

Entre dichas representaciones, cabe citar la extraordinaria obra de 1763 de Cabrera, en la que se ve a una pareja de indios gentiles de pie junto a un armadillo y varias calabazas que simbolizan la tierra (fig. 123). Cierto número de conjuntos incluso concluyen con dos escenas dedicadas a los indios salvajes, como la de Ramón Torres (figs. 159, 161). Su inclusión en esta serie de alrededor de 1780 coincide con el afán más pronunciado de los reformadores borbónicos de pacificar el norte de México. En el primer cuadro vemos a una pareja en un exterior; la mujer amamanta tranquilamente a su hijo mientras el hombre da caza a un venado. En el segundo, la pareja ha sido colocada junto a un río; en este caso el "salvajismo" de los indios queda explícito por la desnudez de la mujer. La representación del desnudo estaba estrictamente prohibida en el arte colonial. El IV Concilio Provincial de México de 1771 prohibía que se crearan imágenes que indujeran a la lascivia. Las mujeres debían llevar siempre el pecho cubierto, tanto en el arte profano como en el religioso.[56] Emparejar a los indios gentiles con la desnudez en la pintura de castas era una manera más que poderosa de plasmar la "barbarie" de este grupo.

No hay que olvidar que las leyendas en las imágenes guiaban hacia el desciframiento de su significado. En la pintura de castas, la representación de indios gentiles con taparrabos y tocado de plumas y portando arco y flechas apunta al sector incivilizado de la sociedad que se resistió a la colonización. Su incorporación a la pintura de castas está controlada simbólicamente al incluirlos en la parte inferior del sistema de clasificación, algunas veces al principio o claramente separados del resto de las castas (figs. 1, 32, 240). Es decir, que se representan como el grupo más marginal de la colonia, tanto física —viviendo en la frontera septentrional de México—, como psicológicamente, pues se hallaban carentes de la fe cristiana.

Sin embargo, también podría suponerse que los indios salvajes en la pintura de castas encarnaran el concepto europeo de la época del noble salvaje, sobre todo porque su imagen estaba idealizada. De hecho, como comenta un observador de la época, la opinión sobre los indios gentiles distaba mucho de ser unánime:

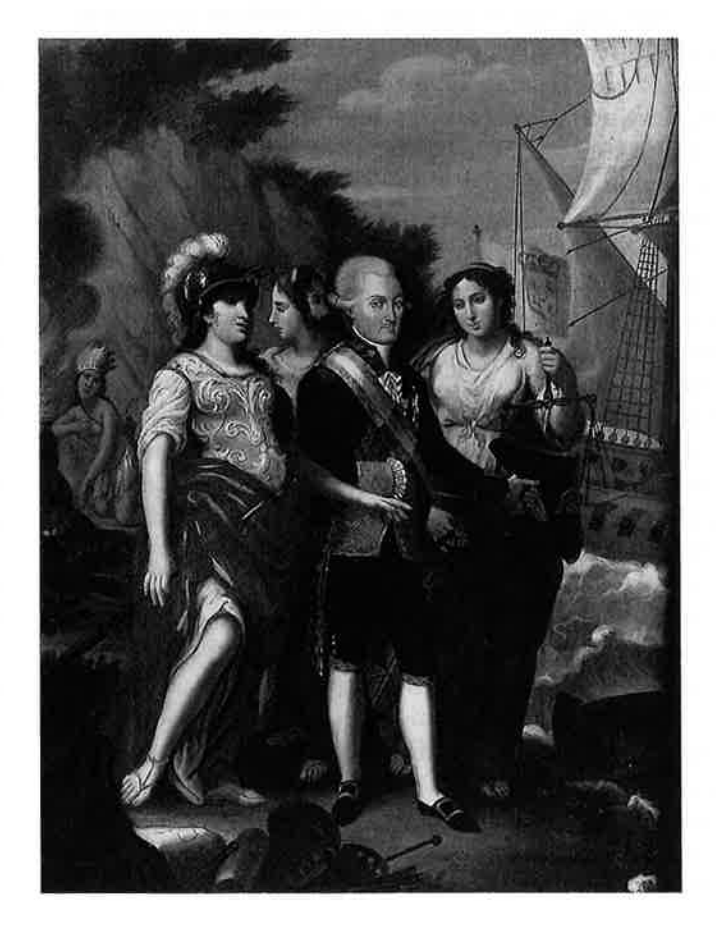
> Convienen los prácticos en que muchas de estas bárbaras naciones viven silvestremente olvidados de hacer daño, y así retirados en sus montes pasan su brutal vida con los despojos que adquieren sus flechas de venados y otras muchas especies de cazas [...] y otros que son la menor parte de éstos, y más inmediatos a nuestras poblaciones, enviciados de hacer los expresados daños, deseosa su crueldad de ejercitarse en la privación de las vidas de los españoles.[57]

Esta observación resulta reveladora, pues señala la idea a menudo encontrada que se tenía de este grupo durante la época. Sin embargo, como ya hemos señalado, la pintura de castas solía ofrecer una representación idealizada de la sociedad colonial, aunque algunas de sus escenas estuvieran íntimamente ligadas a ciertos conceptos relacionados con la vida política en la colonia.

La idea de que estos indios representaban el sector inconquistable de la sociedad novohispana no pasaba inadvertida para el público de la época, se pone de manifiesto en un retrato del virrey Juan Vicente de Güemes Pacheco de Padilla, segundo conde de Revillagigedo (1789-1794) (fig. 195). En esta obra anónima, el virrey se muestra en el puerto de Veracruz, punto de entrada de los dignatarios españoles, y detrás de él se divisa el barco en el que arribó. El virrey se destaca en primer término, rodeado de las figuras alegóricas del buen gobierno —Minerva o la Sabiduría a su derecha, la Justicia a su izquierda. Al fondo está pintada una india salvaje, cubierta tan sólo por un faldellín y tocado de plumas, de rodillas ante un águila posada sobre un cactus —el escudo de México. En el suelo, delante del virrey, se aprecian una cabeza esculpida, una paleta y un cuaderno de dibujo —tal vez una alusión a la Real Academia de San Carlos, que Revillagigedo apoyaba.[58] La inclusión de estos objetos establece igualmente una marcada ruptura ideológica entre civilización —la institución europea del arte— y la "barbarie" dominante en México —los salvajes. El virrey figura uniendo ambos polos emblemáticamente.

La cuidadosa selección de escenas de la pintura de castas a partir de 1760 se relaciona en parte con los comitentes y coleccionistas. Varios ciclos estaban en manos de funcionarios de la Corona y de la Iglesia, en su mayoría adeptos a la política de las reformas iniciada por Carlos III y continuadas por Carlos IV. En el inventario que se hizo en 1779 a la muerte del virrey Antonio María Bucareli (1771-1779) se describen seis pinturas de castas valoradas en setenta y dos pesos, suma considerable que da indicios de la calidad de las obras (a pesar de que no se menciona el nombre del artista).[59] Se sabe también que Bucareli envió un conjunto de cuadros de castas con el famoso científico y burócrata español Antonio de Ulloa (1716-1795), quien visitó México en 1777, a su sobrina, Juana Antonia Bucareli y Baeza, condesa de Gerena, a Sevilla.[60] Las pinturas fueron remitidas conjuntamente con otros objetos "típicos" mexicanos, entre ellos dos cuadros de la Virgen de Guadalupe, uno de mano del pintor novohispano Francisco Antonio Vallejo (1722?-1785), varias bateas de Michoacán y una manta.[61] Además, en el inventario de los bienes de Bucareli se cuentan diversos objetos que, o estaban hechos en México o mostraban algún aspecto del país, algunos de los cuales el virrey le había legado a su sobrina. Entre los objetos para la condesa de Gerena había una cantidad considerable de artículos de plata, entre ellos dos bandejas grabadas con vistas de la ciudad de México, una de la Alameda y otra

195 Anónimo, *Virrey don Juan Vicente de Güemes Pacheco de Padilla, segundo conde de Revillagigedo*, c. 1790, óleo sobre lienzo, 52,5 × 41 cm. Banco Nacional de México, México, D.F.



del Paseo Nuevo, avenida que Bucareli inauguró en 1778.[62] Había también imágenes de la Virgen de Guadalupe y otras advocaciones religiosas —algunas pintadas y otras hechas con chaquiras.[63] Bucareli poseía igualmente cuadros del Baratillo, de la Plaza del Volador y del Parián,[64] que coinciden con unas pinturas de Morlete Ruiz identificadas hace poco en el Palacio de San Antón en Malta.[65] La presencia de estas obras en el inventario de Bucareli pone de manifiesto su interés por coleccionar imágenes relacionadas con su estancia en México. El hecho de que Bucareli encargara dos conjuntos de pinturas de castas para obsequiárselos a su sobrina, indica que este tipo de obras se habían convertido en objeto de consumo, al igual que otras piezas de factura local como las bateas de Michoacán, cuyo contenido y manufactura netamente mexicanos hacían que se valoraran como regalos.

El inventario de los bienes a la muerte de don Domingo Antonio López, fechado en 1779, hace referencia a pinturas de castas.[66] López era español y administrador principal de Correos de México. A juzgar por el inventario, amasó una importante fortuna durante su estancia en la capital del virreinato y adquirió una gran variedad de objetos de plata, oro y joyas, así como una colección de cuadros, en su mayoría de tema religioso. Algunos los había traído consigo de España y otros los adquirió en estas tierras. Es muy probable que las dieciséis pinturas de castas en su posesión estuvieran destinadas a ser regaladas, pues aparecen en el inventario como enrolladas, lo que permite suponer que no estaban colgadas en la pared, sino que se conservaban con sus cañas originales. Cada cuadro se valoró tan sólo en un peso (menos que la mayoría de las prendas de vestir) lo que pudiera indicar que se trataran de mano de un artista secundario.[67]

La popularidad de las pinturas de castas entre los funcionarios de la Corona puede verse claramente en otros tres inventarios. El primero es del español don Domingo Arangoiti, oidor de la Real Audiencia de México, redactado en 1780.[68] En su inventario figuran escasas obras: una imagen de la Virgen de Aránzazu, algunos grabados enmarcados, un mapa de América hecho a mano, un plano de México al óleo, cinco biombos pintados y "catorce lienzos de las castas", según se indica. Cada cuadro de castas fue valuado en cinco pesos y el conjunto monta setenta pesos en total, lo que parece indicar que se trataba de obras de calidad.[69] Por el contrario, un cuadro que se describe como "un retrato de las castas" en el inventario de 1797, a la muerte de don Manuel Antonio de Loaria, sevillano fiel de la Alhóndiga de la Nueva España, se valoró en sólo dos reales. El escaso valor de este cuadro (sólo un cuarto de peso) indica la enorme diferencia de precios de las obras y apunta de este modo a su factura desigual.[70] El tercer conjunto pertenecía a doña Elena Centeno Maldonado y Carabeo, viuda de don Pedro Velázquez de la Cadena, secretario del Gobierno Superior y Caballero de la Orden de Santiago.[71] Dicho conjunto estaba compuesto por diez cuadros, cada uno tasado en dos pesos; la serie se cuenta entre los pocos cuadros de tema profano en el inventario de 1798 a la muerte de doña Elena Centeno Maldonado.[72]

EL ESPECTÁCULO DE LA NATURALEZA: LA PINTURA DE CASTAS Y LA AFICIÓN A LA HISTORIA NATURAL

Durante el periodo comprendido por las reformas borbónicas, la representación de la flora y la fauna del Nuevo Mundo, así como la de los diferentes tipos raciales coloniales, respondía al auge del estudio de la naturaleza en Europa en el siglo XVIII. Los autores clásicos ya habían codificado el estudio de la naturaleza, que se revivió durante el Renacimiento cuando en España, por ejemplo, el médico Francisco Hernández (1517-1587) acometió la monumental tarea de describir la flora y la fauna de España y América por encargo de Felipe II (1556-1598). Hernández viajó a la Nueva España entre 1571 y 1577 y acumuló una ingente cantidad de especímenes de animales, plantas y minerales. En 1648 se publicó una versión abreviada y póstuma de sus investigaciones con el título *Rerum Medicarum Novae Hispaniae Thesaurus*. Ya en esa fecha en la portada del libro se utiliza la fórmula de combinar representaciones emblemáticas de los nativos con muestras de las riquezas naturales del país; el libro estaba además profusamente ilustrado con estampas de la flora y la fauna de México (figs. 196-199).

El mismo interés en dar fe de los recursos naturales y de los pueblos todavía desconocidos de la colonia se convirtió en la fuerza motriz que guía en gran medida la popular *Historia natural y moral de las Indias* (1590), de José de Acosta. Aunque carecía de ilustraciones, el libro de Acosta ofrecía al lector una descripción de la naturaleza del Nuevo Mundo, una disquisición sobre el origen de sus habitantes y una concisa historia de los imperios inca y azteca. Según Acosta, el estudio de la historia natural, además de ser un noble empeño, hacía evidente el esplendor de la gloria divina. Es decir: el ancho mundo de la naturaleza se desplegaba ante los ojos de los hombres para revelar la grandeza de su creador.[73] De hecho, la presencia de lo que puede denominarse "el tropo divino de la creación" subyace en muchos de los textos de historia natural escritos desde el siglo XVI hasta el XVIII y aun posteriores; autorizaba tanto a los filósofos como a los científicos, historiadores o laicos a clasificar y orde-

nar todas las manifestaciones de la vida y afirmar que sus diferencias habían sido asignadas por Dios.

Los gabinetes de historia natural abundaban en Europa y eran una preciada posesión de las personas de clase culta y acomodada. Además se leían y traducían profusamente los libros de historia natural. El *Systema naturae* (1735) de Linneo, en el que el autor expone el método de clasificación para ordenar todas las formas vegetales del planeta, gozó de inmensa popularidad; lo mismo sucedió con la *Historia Natural General y Particular* (1707-1788) en varios volúmenes de George-Louis Leclerc, conde de Buffon (1707-1788). A pesar de sus diferencias, la premisa básica de ambas obras era que Dios había esta-



196 Portada del *Rerum Medicarum Novae Hispaniae Thesaurus* (1648) de Francisco Hernández. Biblioteca Nacional, Madrid.

197 Armadillo, *Rerum Medicarum Novae Hispaniae Thesaurus* (1648), Francisco Hernández. Biblioteca Nacional, Madrid.

198 Chocolate, *Rerum Medicarum Novae Hispaniae Thesaurus* (1648), Francisco Hernández. Biblioteca Nacional, Madrid.

199 Pájaros, *Rerum Medicarum Novae Hispaniae Thesaurus* (1648), Francisco Hernández. Biblioteca Nacional, Madrid.



314 RERVM MEDICARVM NO. HISP.

De AYOTOCHTLI, seu Dasypode Cucurbitino, ab alijs Tatou, vel Armadillo dicto. Cap. I.

AYOTOCHTLI, seu Dasypus cucurbitinus, animal est monstrificum, & suapte natura duris armatum laminis, canis Melitensis magnitudine, sed cauda valdè longiori.



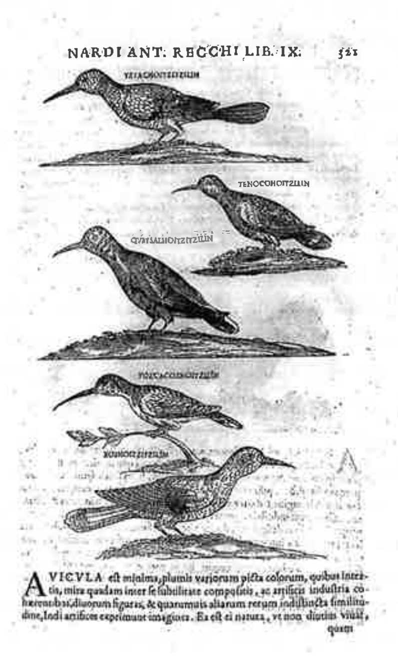


NARDI ANT. RECCHI LIB. V. 171

De COCOCAQVILITL, seu Olere Aquatico Cap. XLIIX.

COCOCAQVILITL herba est folia Ocymi proferens, sed profundius serrata.

De TETZMITL TONALLAE Sedo Mistecæ. Cap. XLIX.



NARDI ANT. RECCHI LIB. IX.

blecido un orden jerárquico en la naturaleza y que era deber del ser humano descubrir dicho orden y clasificar todo lo que existía —incluyendo al hombre, la flora y la fauna. Muchos autores de aquella época defendían la idea de que el "espectáculo de la naturaleza" semejaba un cuadro cuyo objetivo era instruir y mostrar el camino hacia Dios.[74] En su introducción a la traducción castellana de la famosa obra de Buffon (1785), Clavijo y Fajardo afirma que:

> En orden a las utilidades que produce el conocimiento de la Historia Natural, debemos deducir que su estudio, bajo cualquier aspecto que se mire, es uno de los más precisos y convenientes para el hombre. Si le consideramos por lo que hace a lo Moral, hemos visto que debe despertar nuestras potencias y sentidos [...] presentarnos un nuevo universo o por lo menos ensanchar los límites del antiguo, y asombrarnos con la casi infinita multitud de objetos que antes no conocíamos, no menos que con su variedad, regularidad y hermosura, elevar nuestro espíritu por medio de estas cosas visibles, al deseo de las invisibles, y con una dulce, pero irresistible violencia, arrebatar nuestro corazón a amar al Supremo Autor de todo lo creado. Si volvemos los ojos a las utilidades que su estudio nos produce en lo físico, desde el sencillo labrador [...] hasta el filósofo orgulloso o el químico afanado [...] todos trabajan en aumentar nuestra riqueza, poniéndonos patentes los tesoros de la Naturaleza.[75]

Los naturalistas recogieron y estudiaron la riqueza del orden natural movidos por la curiosidad, pero también con la intención de sacar provecho. Clavijo y Fajardo no tiene empacho en manifestar esta conexión. Según él: "La naturaleza, ayudada con el cultivo, se anima y cobra nuevo vigor; y con sus dones se vivifica el comercio. ¿Y qué es todo esto sino efecto de la industria aplicada al conocimiento de sus producciones de la naturaleza?". Además, Clavijo y Fajardo comenta con orgullo que el descubrimiento de algunas plantas del Nuevo Mundo como el cacao y el tabaco incentivaba nuevas industrias y contribuía a incrementar los ingresos de muchas naciones.[76]

En el gabinete de historia natural hallaban lugar todas las producciones del mundo, desde objetos naturales hasta artefactos creados por la mano del hombre. Como apuntó un autor de la época: "Los Gabinetes de Historia Natural son sin duda los Archivos de la naturaleza, en donde la curiosidad registra lo admirable, y lo raro que se encuentra en diversas partes del Mundo [...] [aunque puedan descubrirse] los efectos de la diversidad sin alcanzarse el origen".[77] En la década de 1750 la mayoría de los países europeos con pretensiones de modernidad ya habían creado y abierto al público sus gabinetes reales de historia natural. En España, el primero fue el que fundó Ulloa en Madrid en 1753. Sin embargo, a pesar de los decretos reales que se promulgaron en 1752, por los que se requería a los virreyes y a otros funcionarios que enviaran minerales para ampliar la colección, la mala gestión del gabinete condujo a una pronta decadencia del mismo.[78]

Entre tanto, en la década de 1760, el futuro príncipe Carlos IV se dedicó activamente a formar su propio gabinete de historia natural. Se promulgaron varios decretos reales dirigidos a los virreyes y otras autoridades de los territorios ultramarinos solicitando el envío de objetos "curiosos" para la colección del príncipe. Las aves raras se tenían en gran estima, por lo que el 14 de abril de 1767 se emitió una ordenanza pidiendo que se mandaran especies que fueran poco comunes. Algunos virreyes respondieron enviando aves vivas y disecadas, así como otros animales; en 1770, el virrey marqués de Croix remitió desde la Nueva España dos búfalos, un tigre, un águila, un tepezcuintle y varias aves, todos ellos acompañados por dibujos para facilitar su identificación.[79] El virrey de Lima Manuel Amat y Junient (1761-1776) —monárquico a rajatabla— fue uno de los más diligentes a la hora de enviar objetos curiosos; en 1768 remitió una serie de aves del país, capturadas vivas en las montañas, junto con algunos frutos secos de la zona donde las habían cogido.[80] Es posible que la fascinación que al príncipe le causaban los pájaros "exóticos", sensación compartida con otros naturalistas, fuera la causa de que Guiol pintara cuadros de aves mexicanas, dos de los cuales se conservan en nuestros días (figs. 200-201).[81] Este tipo de pintura, que se suele conocer como "parques de animales", había sido enormemente popular en el arte europeo del siglo XVII.[82] Sin embargo, los nombres que figuran junto a los pájaros en los cuadros de Guiol corresponden más bien a la afición a clasificar que tenían los científicos del siglo XVIII. No es casualidad que Guiol pintara también conjuntos de cuadros de castas, pues es muy probable que respondiera a los encargos de una clientela aficionada a las imágenes de cosas "típicas" mexicanas, y que abarcaban desde aves y alimentos hasta personas.

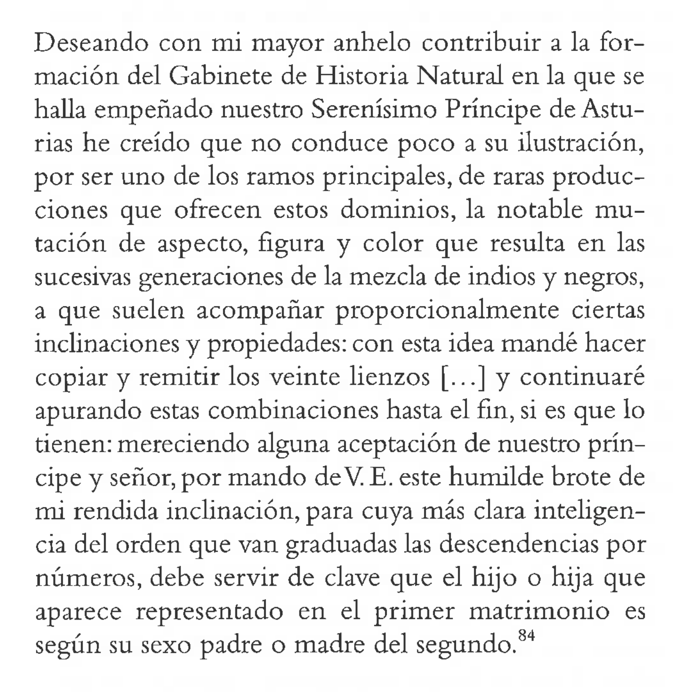
Además de los pájaros, en 1770 Amat y Junient envió al príncipe la única serie de castas peruana conocida. El conjunto, que se conserva en el Museo de Antropología de Madrid, está atribuido al círculo de Cristóbal Lozano, uno de los artistas más importantes del siglo XVIII en Lima, adscrito a los círculos oficiales.[83] En una carta que Amat y Junient dirigiera al príncipe, le explica los motivos por los que encargó la serie:



200 Buenaventura José Guiol, *Pájaros de México*, c. 1770-1780, óleo sobre lienzo, 62,3 × 55,5 cm. Denver Art Museum, Colección de Jan y Frederick Mayer.



201 Buenaventura José Guiol, *Pájaros de México*, c. 1770-1780, óleo sobre lienzo, 62,3 × 55,5 cm. Denver Art Museum, Colección de Jan y Frederick Mayer.



> Deseando con mi mayor anhelo contribuir a la formación del Gabinete de Historia Natural en la que se halla empeñado nuestro Serenísimo Príncipe de Asturias he creído que no conduce poco a su ilustración, por ser uno de los ramos principales, de raras producciones que ofrecen estos dominios, la notable mutación de aspecto, figura y color que resulta en las sucesivas generaciones de la mezcla de indios y negros, a que suelen acompañar proporcionalmente ciertas inclinaciones y propiedades: con esta idea mandé hacer copiar y remitir los veinte lienzos [...] y continuaré apurando estas combinaciones hasta el fin, si es que lo tienen: mereciendo alguna aceptación de nuestro príncipe y señor, por mando de V. E. este humilde brote de mi rendida inclinación, para cuya más clara inteligencia del orden que van graduadas las descendencias por números, debe servir de clave que el hijo o hija que aparece representado en el primer matrimonio es según su sexo padre o madre del segundo.[84]

La idea de Amat y Junient de encargar esta serie de veinte lienzos se debe sin duda a su conocimiento de las populares series mexicanas que antecedieron a este conjunto. Al Perú llegaron múltiples obras de arte procedentes de otras partes del Imperio español, algunas del virreinato de la Nueva España; por lo tanto es bastante factible pensar que el pintor hubiera observado alguna serie mexicana, que le habría servido de punto de partida para crear la suya. La ordenación de la sociedad subyace claramente en la concepción de estos lienzos en donde la clasificación se vuelve el modo de traducir en términos visuales y fijos la creciente fluidez social. Era una manera de representar lo irrepresentable; un intento de cuantificar, y por ende de controlar, la falibilidad del rigor social de la colonia. Al mismo tiempo, estas obras pretendían tanto "ilustrar" como divertir al público.

Resulta interesante que en 1772 Amat y Junient enviara también siete cuadros de frutas del Perú. En una carta dirigida al futuro rey Carlos IV, le indica que el mismo deseo que le indujo a enviar el conjunto anterior para embellecer su Gabinete de Historia Natural le había llevado a mandar copiar, de la mejor manera posible, las frutas del país, "por parecerme no menos peregrinos en la Historia de la Naturaleza estos frutos vegetables que lo son en ella y en la Escuela de la Providencia".[85] Aunque no han podido localizarse estos cuadros, resulta muy ilustrativa la explícita comparación que Amat y Junient



202 Anónimo, *De castiza y español, española*, c. 1770, óleo sobre lienzo, 63 × 83 cm. Colección particular.

203 Anónimo, *De mulato y albina, grifo*, c. 1770, óleo sobre lienzo, 63 × 83 cm. Colección particular.











204 Anónimo, *De india y lobo, zambaigo*, c. 1770, óleo sobre lienzo, 63 × 83 cm. Colección particular.

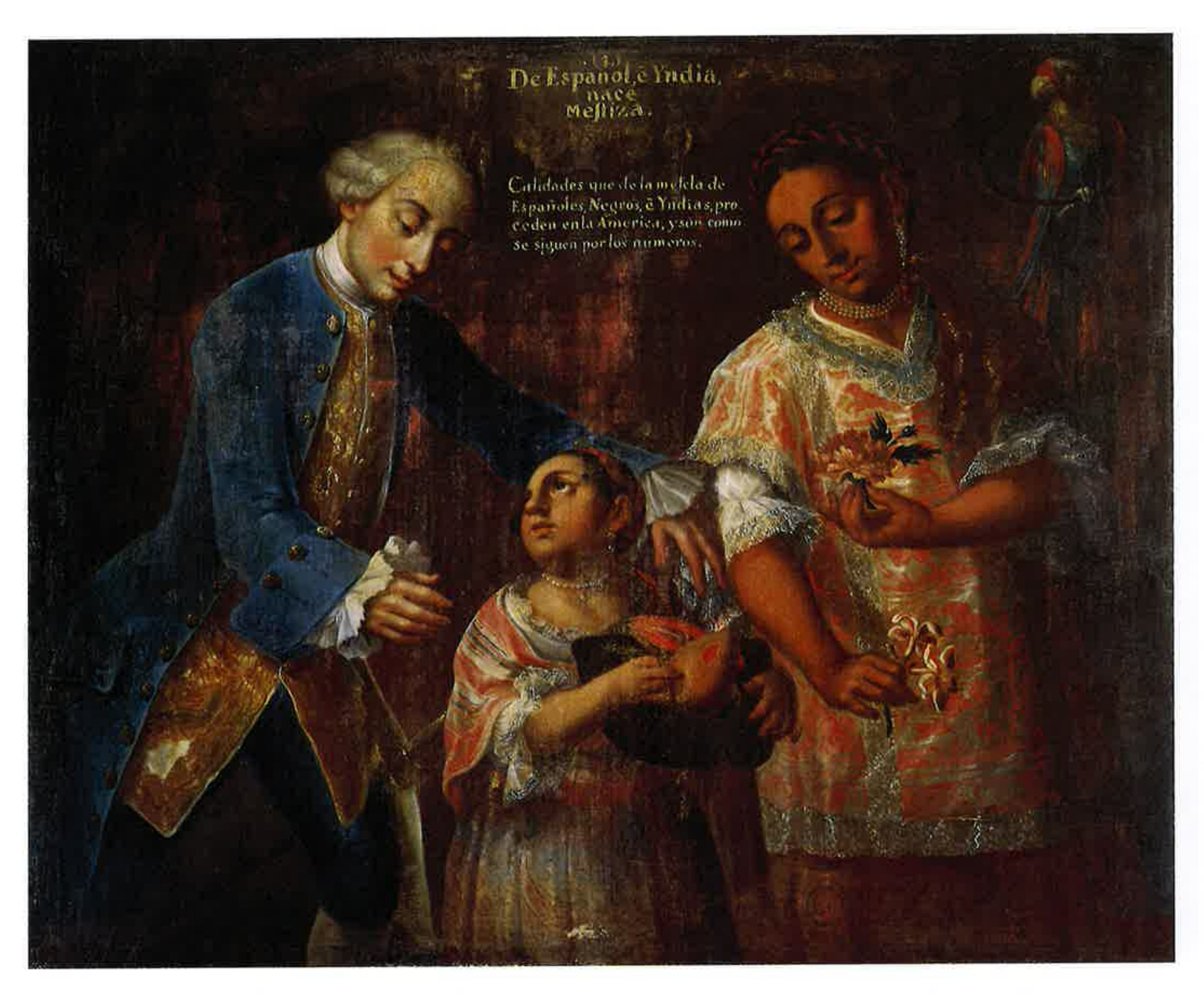
205 Anónimo, *De india y cambujo, torna atrás liso*, c. 1770, óleo sobre lienzo, 63 × 83 cm. Colección particular.

206 Anónimo, *De negro y española, mulato*, c. 1770, óleo sobre lienzo, 63 × 83 cm. Colección particular.

207 Anónimo, *De albarada e indio, chamizo*, c. 1770, óleo sobre lienzo, 63 × 83 cm. Colección particular.



208 Anónimo, *De torna atrás y grifo, chino*, c. 1770, óleo sobre lienzo, 63 × 83 cm. Colección particular.



209 José Joaquín Magón, *1. De español e india, nace mestiza*, c. 1770, óleo sobre lienzo, 115 × 141 cm. Museo de Antropología, Madrid.

hace entre la productividad de la tierra y de las razas humanas: ambas ponen de manifiesto el plan del reino natural.

El mismo deseo de equiparar la reproducción humana con la fertilidad de la naturaleza queda plenamente explicitado en un conjunto incompleto de pinturas de castas novohispano ejecutado alrededor de 1770 (figs. 202-208). Así por ejemplo, en *De mulato y albina, grifo* (fig. 203) la elaborada rocalla que enmarca las figuras está decorada con frutas locales de tamaño descomunal, entre ellas aguacates, chirimoyas y mameyes. En algunos de los cuadros también se asocian determinados mestizajes con los cuatro elementos y las estaciones, lo que pone de manifiesto que ya sea el artista o su cliente (o ambos de común acuerdo) estaban al tanto de las teorías taxonómicas de la época. En la edición revisada de 1758 del *Systema Naturae*, Linneo divide a la humanidad en cuatro variedades de acuerdo con los cuatro continentes en los cuatro extremos de la Tierra, los cuatro temperamentos —sanguíneo, colérico, melancólico y flemático— y los cuatro elementos, aire, tierra, fuego y agua.[86]

Para cuando Amat y Junient envió los siete bodegones, el gabinete del príncipe había pasado a formar parte del que su padre había creado en 1771 y que se abrió al público en 1776. Además, el Real Gabinete de Historia Natural fundado por Carlos III incorporó piezas procedentes del gabinete de Ulloa que había sido desmantelado, creado hacía aproximadamente dos décadas. Sin embargo, el



210 José Joaquín Magón, *2. Español y mestiza, producen castiza*, c. 1770, óleo sobre lienzo, 115 × 141 cm. Museo de Antropología, Madrid.

Real Gabinete contaba casi exclusivamente con la colección de Pedro Franco Dávila (1711-1786), misma que legó al monarca a cambio del nombramiento de director.[87] Posteriormente el Gabinete se fue ampliando gracias a intercambios y donaciones, de tal suerte que, por ejemplo, Amat y Junient siguió remitiendo objetos hasta el final de su mandato. En 1774 remitió por su sobrino el botín —ocho flechas y un arco, entre otras cosas— de unos indios salvajes que habían sido apresados en el momento en que saqueaban una plantación de coca en una provincia del virreinato; adjuntó además ocho pájaros que habían matado en la misma región.[88] Para ampliar sistemáticamente la colección del gabinete, en 1776 el rey promulgó un decreto solicitando a los virreyes y funcionarios de Hispanoamérica que enviasen "productos curiosos del mundo natural" y "otras curiosidades artísticas".[89]

Aparte del conjunto encargado por Amat y Junient, en la segunda mitad del siglo XVIII los cuadros de castas también pasaron a integrarse en los gabinetes particulares.

Se sabe que en 1772 el arzobispo Francisco Antonio Lorenzana llevó consigo a Toledo un conjunto de castas firmado por José Joaquín Magón (figs. 209-224).[90] Al igual que otros artistas, Magón creó más de un conjunto. Las noticias sobre este pintor son escasas; nació en Puebla pero al parecer residió en la ciudad de México.[91] El conjunto de Lorenzana va encabezado por la siguiente inscripción: "Calidades que de la mezcla de Españoles, Negros, e Indias, proceden en la América, y son


3.
De Español y
Castiza, torna á
Español.


4
De Español y Ne
gra, sale Mulato.


5.
De Español y
Mulata, sale
Morisca.


6.
De Morisco y
Española, Albi
no.




8.
Mulato y Yn
dia, engendran
Calpamulato.



211 José Joaquín Magón, *9. De calpamulato e india, sale jíbaro*, c. 1770, óleo sobre lienzo, 115 × 141 cm. Museo de Antropología, Madrid.

212 José Joaquín Magón, *3. De español y castiza, torna a español*, c. 1770, óleo sobre lienzo, 115 × 141 cm. Museo de Antropología, Madrid.

213 José Joaquín Magón, *5. De español y mulata, sale morisca*, c. 1770, óleo sobre lienzo, 115 × 141 cm. Museo de Antropología, Madrid.

214 José Joaquín Magón, *7. De albino y española, lo que nace es torna atrás*, c. 1770, óleo sobre lienzo, 115 × 141 cm. Museo de Antropología, Madrid.

215 José Joaquín Magón, *4. De español y negra, sale mulato*, c. 1770, óleo sobre lienzo, 115 × 141 cm. Museo de Antropología, Madrid.

216 José Joaquín Magón, *6. De morisco y española, nace albino*, c. 1770, óleo sobre lienzo, 115 × 141 cm. Museo de Antropología, Madrid.

217 José Joaquín Magón, *8. Mulato e india, engendran calpamulato*, c. 1770, óleo sobre lienzo, 115 × 141 cm. Museo de Antropología, Madrid.


De Negro, e Yndia
Sale Lobo.


De Lobo, e Yndi
a sale Cambuja


De Mulato, y Mestiza,
nace
Cuarteron.


De Cuarteron, y
Mestiza
Coyote.


De Coyote
y Morisca
nace
Albarazado


De Albarazado,
Tente en el Aire.



218 José Joaquín Magón, *12. De indio y cambuja, sale zambaiga*, c. 1770, óleo sobre lienzo, 115 × 141 cm. Museo de Antropología, Madrid.

219 José Joaquín Magón, *10. De negro e india, sale lobo*, c. 1770, óleo sobre lienzo, 115 × 141 cm. Museo de Antropología, Madrid.

220 José Joaquín Magón, *13. De mulato y mestiza, nace cuarterón*, c. 1770, óleo sobre lienzo, 115 × 141 cm. Museo de Antropología, Madrid.

221 José Joaquín Magón, *15. De coyote y morisca, nace albarazado*, c. 1770, óleo sobre lienzo, 115 × 141 cm. Museo de Antropología, Madrid.

222 José Joaquín Magón, *11. De lobo e india, sale cambuja*, c. 1770, óleo sobre lienzo, 115 × 141 cm. Museo de Antropología, Madrid.

223 José Joaquín Magón, *14. De cuarterón y mestiza, coyote* c. 1770, óleo sobre lienzo, 115 × 141 cm. Museo de Antropología, Madrid.

224 José Joaquín Magón, *16. De albarazado y salta atrás, sale tente en el aire*, c. 1770, óleo sobre lienzo, 115 × 141 cm. Museo de Antropología, Madrid.



225 Anónimo, *Pintura de castas* (detalle), óleo sobre lienzo, c. 1770-1780, 104 × 245 cm. Banco Nacional de México, México, D.F.

como se sigue por los números". Esta leyenda recuerda la explicación que Amat y Junient rindiera al príncipe de Asturias al enviarle su serie de castas. Las escenas de Magón resultan muy amenas; muchas de ellas se parecen a las que ya hemos comentado anteriormente, aunque denotan un evidente deseo de subrayar tanto el reino de la naturaleza como las características raciales de los personajes y los distintos oficios que desempeñan. Las composiciones están salpicadas de muestras de frutas y aves locales entre las que destacan dos loros. Aunque no hay información sobre dónde se expuso este conjunto, se sabe que, cuando Lorenzana regresó a Toledo como cardenal primado, creó un gabinete de historia natural. Dicho gabinete se albergaba en el Alcázar de Toledo y debió ser sumamente espectacular, porque el viajero ilustrado español, Antonio Ponz (1725-1792), lo menciona en su *Viaje de España* (1762-1794).[92] Si bien desconocemos en buena parte el contenido del gabinete de Lorenzana, hay datos que revelan la importancia que Lorenzana adjudicaba a conservar y ampliar la colección; por

ejemplo, en varias ocasiones solicitó objetos a Dávila, director del Real Gabinete de Madrid, mismos que éste le envió.[93]

La existencia de pinturas de castas en colecciones como el Real Gabinete de Historia Natural de Madrid y el gabinete de Lorenzana en Toledo significa que las obras se exhibían junto con una multitud de objetos arqueológicos, rocas, minerales, fósiles y otros artefactos "etnográficos". Al introducirse en el espacio del gabinete, las pinturas de castas adquirieron un significado muy concreto relacionado con su supuesto valor etnográfico. El gabinete ofrecía un foro ideal en donde se podía contener y articular la diferencia colonial como categoría natural. Además, al pasar a formar parte de los gabinetes las pinturas de castas se integraban en el proyecto general de categorización que fomentaban los naturalistas del siglo XVIII y, al mismo tiempo, constituían un microcosmo que organizaba la abundancia de la naturaleza y que otorgaba un lugar específico a cada uno de sus elementos. Es decir, en el ámbito del gabinete, la pintura de castas como género artístico cumplía con una función que excedía la artística y que se relacionaba con el resto de los objetos ahí expuestos. Los cuadros se convirtieron en una sinécdoque del mundo natural del continente americano y del orden divino inherente que representaban. No es de extrañar que una serie de pinturas de castas fechable entre 1770-1780 (fig. 225) lleve la inscripción latina "Laus Deo", es decir "A mayor alabanza de Dios". En éste y en otros conjuntos, la variedad y la jerarquía pasan a ser sinónimos. El lugar inmutable que cada elemento ocupa en el sistema del conocimiento queda, de este modo, ampliamente justificado por haber sido, en teoría, asignado por Dios.



6
3
6
13
13
6
2
2
2
1
5
5

5

El Teatro de Maravillas: la pintura de castas en el microcosmo textual

A LOS CUADROS DE CASTAS, que adquirieron un conjunto específico de significados en el ámbito del gabinete de historia natural, se adhirió otro significado cuando se integraron al microcosmo del texto. En los gabinetes, la diferencia colonial podía probarse mediante los cuadros; en los textos, esta alteridad, además de ser articulada con palabras, era fácilmente transportable. En este capítulo se analiza el manuscrito, hasta ahora inédito, del español Joaquín Antonio de Basarás y Garaygorta titulado "Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y philipinos" (1763).[1] Se plantea la importancia de la obra en el contexto de la Ilustración, comparándola con otras fuentes del siglo XVIII que incluyen descripciones, y algunas de ellas imágenes.

Como indica su título, el manuscrito de Basarás es un compendio del origen, las costumbres y la situación de los habitantes de México y Filipinas, aunque concede mucha más importancia a las descripciones de la Nueva España. En esta obra se da rienda suelta a muchos de los prejuicios de la época sobre la raza, el género, la clase y la condición de los individuos, por lo que resulta quizá una de las evidencias más explícitamente colonialistas que se conserven. Basarás era un comerciante vasco nacido en Bilbao,[2] que vivió en la ciudad de Santa Fe, en la rica zona minera de Guanajuato, por lo menos desde abril de 1760 hasta agosto de 1761.[3] Aunque no se sabe cuándo llegó a Guanajuato ni a qué edad, existen documentos que prueban que se dedicaba al comercio de oro y plata, y de otras mercancías. Solía anticipar dinero y otros efectos a crédito y actuaba como aviador de refinadores independientes, a cambio de que le procuraran el mineral refinado con que comerciar; al parecer también tuvo una tienda.[4] No hay nada excepcional en las actividades de Basarás: desde las postrimerías de la Conquista hasta la Independencia, los inmigrantes españoles tendían a dominar el comercio colonial.

En el siglo XVIII los mercaderes más importantes de México eran españoles del norte —vascos y montañeses.[5] El comercio era una ocupación lucrativa y prestigiosa, por lo que el virrey Mancera llegó a afirmar en 1673 "que por la mayor parte el caballero es mercader y el mercader es caballero".[6] No cabe duda de que Basarás se consideraba un miembro respetable de la sociedad. A diferencia de muchos de sus compatriotas de origen campesino, su familia había alcanzado cierto reconocimiento. Su hermano Domingo Blas de Basarás había estudiado en la Universidad Real de Salamanca, doctorándose en leyes canónicas, y fungía, además, como oidor electo de la Audiencia de Manila.[7] El propio Basarás aspiraba a desempeñar un cargo público y solicitó un nombramiento de alcalde mayor de la provincia de Tabasco.[8] Es probable que Basarás redactara el texto en la ciudad de México, donde está documentada su estancia en diciembre de 1761.[9] El hecho de que redactara un texto revela de igual forma su posición, incluyéndolo entre los literatos y situándolo en un lugar idóneo desde el que podía codificar la realidad colonial y reconstruir muchos de los prejuicios de la elite española.

El manuscrito de Basarás está dividido en dos volúmenes, uno de texto y otro de ilustraciones. No está redactado como un libro de viajes o un diario, sino que la manera en que presenta la información, a menudo como respuestas a preguntas concretas, hace pensar que obedecía a una petición específica. Como ya he dicho anteriormente, a partir del siglo XVI, la Corona española emitió numerosos cuestionarios solicitando información detallada sobre la colonia con el fin de gobernarla mejor o de recabar suficiente información de primera mano para redactar la crónica de su Imperio.[10] Sin embargo, la fecha del manuscrito de Basarás no coincide con ninguna emisión de cuestionarios, por lo que mas bien parece responder a un encargo particular de algún español desconocido, teoría que se ve reforzada por el hecho de que el autor se plantea la obra como una carta.

Danza de Moctezuma, "Origen, costumbres, y estado presente de mexicanos y philipinos", Joaquín Antonio de Basarás (detalle fig. 228).

El tomo del texto ofrece variada información que va desde descripciones de la historia antigua de México y las costumbres de los indígenas filipinos y mexicanos, hasta los datos más diversos, en su mayoría sobre la Nueva España. Por ejemplo, incluye listas de recursos naturales, castas, motines populares, virreyes y arzobispos, actividades comerciales, número de indios tributarios, edificios salientes, lugares de recreo, advocaciones religiosas, gremios militares, volcanes y montañas inusuales, minería y extracción de plata, empleos reales y emolumentos y réditos a la Corona de productos coloniales. Es decir, se trata precisamente del tipo de información que sitúa a la colonia como generadora de materias primas. Al mismo tiempo facilita al lector información "curiosa" —etnográfica y de otro tipo— que se podía consumir intelectualmente del mismo modo que si se tratara de un producto colonial más.[11]

Katie Whitaker se ha referido a esta manera de escribir como "estilo misceláneo o de ensayo", en el que se tratan distintos temas sin un planteamiento sistemático y se ofrecen diversos argumentos yuxtapuestos para suscitar asombro.[12] Sin duda al adoptar dicho estilo, Basarás deseaba provocar este efecto. Además, el tipo de información que ofrece pone de manifiesto su deseo de subrayar aquellos aspectos desconocidos de la colonia susceptibles de instruir, maravillar y divertir a sus lectores europeos. El subtítulo del manuscrito "Costumbres de indios y mapas de las generaciones, y algunas frutas de la Nueva España, que *carecen* [la cursiva es mía] en la Europa"[13] y la declaración del autor —"Siendo mi fin extender en este tratado las costumbres y propiedades de los indios filipinos y de la Nueva España, y manifestar en mapas las castas y generaciones, como asimismo las frutas que hay en ella, independientes de las que produce España"— indican claramente que lo que carecía Europa formaba el asunto del texto.[14] En otras palabras: la "curiosidad" —palabra que emplea el propio Basarás— se erige en el tema central de la obra. El estilo aparentemente veraz del texto, supuestamente basado en la observación directa, así como las ilustraciones, son elementos que figuran en muchas historias naturales y sirven para demostrar la "autenticidad" de las maravillas que se describen.[15] Sin embargo, el carácter supuestamente objetivo de los textos no siempre se correspondía con la realidad; lo que cabe determinar, entonces, es cómo el efecto de verismo podía producirse mediante la selección precisa de los temas.

LA CUESTIÓN INDÍGENA

La descripción de los indígenas era una manera de suscitar la curiosidad de los lectores, además de que gozaba de amplia aceptación. Antes de describir a los indios de su época, Basarás incluye una sucinta relación de los reyes mexicanos previos a la llegada de los españoles. Dicha relación carece de originalidad, pues Basarás, sin acreditar sus fuentes, repite casi a la letra la popular *Historia natural y moral de las Indias*, de José de Acosta, que se publicó por primera vez en Sevilla en 1590, y reimpresa repetidamente durante el siglo XVIII. Para Basarás, esta relación de "la historia natural de este reino" tenía como fin explicar el origen de los indígenas mexicanos, método comúnmente utilizado por escritores europeos.[16] Así por ejemplo, en su famoso libro de viajes *Giro del mondo*, Gemelli Careri incluye una historia condensada de los reyes de México antes de la llegada de los españoles, que también toma de Acosta.[17] Esta tendencia a la actualización y el historicismo respondía a la necesidad de analizar el pasado colonial con el fin de comprender y legitimar su presente.[18] Además, leer la historia del pasado prehispánico de México junto con la descripción contemporánea de su población permitía al lector, como ha dicho Susanne Zantop, "concebir la historia del Nuevo Mundo en términos de 'historia colonial' o más bien de la incorporación de los europeos al Nuevo Mundo, haciendo a un lado la historia 'prehispánica'; además, facilitaba un marco en el que era posible criticar los hechos pasados y teorizar sobre el cambio, y en el que el lector se podía insertar como futuro agente imaginario".[19] Por lo tanto esta parte del manuscrito es más bien un telón de fondo que sirve para justificar la intervención política y religiosa de los españoles en la historia de la colonia. De hecho, al seguir las pautas cristianas universales y providenciales de Acosta, Basarás hace hincapié en que la destrucción de Tenochtitlan, capital del imperio azteca, puso fin al reino del demonio.

Aunque el comienzo histórico del manuscrito no es original, la sección que corresponde a describir las costumbres y el carácter de los indígenas sí lo es. El tema de los indígenas se había tratado ampliamente desde el siglo XVI y fue objeto de vivas controversias durante la época colonial. En el famoso debate entre fray Bartolomé de las Casas y el humanista Juan Ginés de Sepúlveda, suscitado en Valladolid en 1550-1551 con respecto a la humanidad de los "indios", Las Casas se empeñó en demostrar la humanidad y capacidad racional de éstos, en tanto que Sepúlveda prefirió blandir el argumento de su condición servil por naturaleza.[20] Los indígenas siguieron siendo tópico de discusión durante el siglo siguiente: algunos intelectuales, como Sigüenza y Góngora, sostenían un concepto un tanto ambiguo. Según él, los indios eran tan merecedores de alabanza como de denuesto. Como se ha visto en capítulos anteriores, por

una parte Sigüenza recurría al pasado prehispánico de la Nueva España para conferirle una raigambre clásica y, por otra, describía a los "indios" de su época en términos nada afables. En su famosa relación del motín de 1692, por ejemplo, consideró a los indios mexicanos como "la gente más ingrata, desconsiderada, quejumbrosa e inquieta que Dios crió", añadiendo que eran borrachos e idólatras.[21]

Una opinión más apologética la ofrece Juan de Palafox y Mendoza, visitador general y obispo de Puebla (1640-1654). En su escrito "De la naturaleza del Indio" (c. 1650), Palafox, al igual que Las Casas, enumera las virtudes de los indígenas y aboga por su amparo real.[22] Para protegerlos, señala Palafox, "Me ha parecido que era buen medio proponer a V. M. las calidades, virtudes, y propiedades de aquellos utilísimos y fidelísimos vasallos de las Indias, y describir su condición sucintamente y referir sus méritos".[23] Valiéndose de ejemplos para explicar su opinión, Palafox subraya que los indígenas eran buenos cristianos, que trataban a sus ministros religiosos con respeto y humildad; fieles y suaves súbditos que enriquecían a la Corona con su trabajo; inocentes y carentes de vicios tales como la arrogancia, la ambición, la gula, la avaricia, la ira, la envidia, la blasfemia y la falsedad. Entre las virtudes de los indígenas, Palafox menciona su paciencia, honradez, obediencia, discreción, elegancia, agudeza de espíritu, diligencia, valor, aseo y pobreza, y añade que eran muy buenos músicos y diestros artesanos.[24]

Palafox reconoce su afición a la bebida, el ocio y a la lujuria, pero señala que esos vicios eran mucho más moderados en los indios que en otras naciones.[25] Sin embargo, consciente de que dichas virtudes podrían citarse para alegar justamente lo contrario, Palafox no es tardo en añadir que, "Cualquiera que leyese este discurso [...] y no conociese la naturaleza de estos pobrecitos indios, le parecerá que esta paciencia, tolerancia, obediencia, pobreza y otras heroicas virtudes, proceden de una dimisión, y bajeza de ánimo grande, de torpeza de entendimiento, siendo cierto todo lo contrario".[26] Las descripciones de los indígenas a menudo eran un asunto más de opinión que de otra cosa, un poderoso símbolo que podía utilizarse para servir a los intereses de ciertos individuos o entidades concretas. Además, los indígenas constituían una raza, y por aquel entonces, como ya ha quedado de manifiesto anteriormente, la raza había pasado a ser un factor significativo en la búsqueda de una línea clara y definida que dividiera a los seres humanos entre sí y diferenciara a éstos de los animales.

Hago referencia al libro de Palafox con cierto detalle porque algunos autores españoles, deseosos de demostrar que los "indios" eran inferiores por naturaleza, aludían directamente a los argumentos del prelado. Ciertamente, en su tratado Basarás pretendía demostrar la supuesta bajeza de los indígenas, al tiempo que manifestar la presunta superioridad de los españoles; por lo tanto reprocha a Palafox (y a Las Casas) que defendiera a los indígenas, acusándolo de haberse dejado llevar más por el celo religioso que por la experiencia.[27]

La primera parte del texto de Basarás se dedica a los indios filipinos y la precede una breve descripción donde declara haberse fundado en las observaciones de un ministro religioso, recurso que le sirve para autentificar el resto de sus afirmaciones. A la pregunta "¿Qué cosa es indio?" el supuesto sacerdote responde: "El ínfimo grado de animal racional".[28] A continuación el sacerdote enumera veintiuna de las supuestas propiedades del indio en términos arbitrarios contrapuestos, tales como "soberbio-sin honra; pusilánime-sin humildad; lujurioso-sin amor; falso-sin astucia". Y termina describiéndolos epigramáticamente como gente que "come-sin asco; vive-sin vergüenza; muere-sin temor".[29]

Tras dicho preámbulo, Basarás inicia su propio relato. Escrito como respuesta a una solicitud de información sobre la naturaleza de los indios, comenta la dificultad de conocer la naturaleza humana, alegando su continua evolución. No obstante, Basarás sostiene que esto no se aplicaba a los indios, pues, "Es verdad que la dificultad del conocimiento de éstos indios no está en los individuos sino en el género, porque conociendo uno, son conocidos todos sin distinción".[30] Al omitir la variación dentro de este grupo, Basarás recalca la diferencia entre indígenas y españoles. Luego afirma que en el pasado los indígenas eran bárbaros acéfalos que vivían en la más absoluta anarquía, dando crédito con ello a la antigua leyenda europea sobre los habitantes de los confines más remotos del mundo.[31] Paso siguiente describe su aspecto: "La complexión de estos indios, según lo muestra su fisonomía, son fríos, y húmedos del mucho influjo de la luna", que demuestra con claridad cómo Basarás recurre a la vieja teoría de los humores, para afeminar a los nativos.[32] Esta teoría —derivada de Aristóteles, Galeno y otros— extensamente divulgada en el siglo XVIII, atribuía distintos temperamentos a los diferentes habitantes del mundo. Todo en el universo tenía un temperamento, de tal suerte que las cosas naturalmente calientes y secas —como el sol— se consideraban masculinas, en tanto que las cosas frías y húmedas —entre éstas la luna o las regiones occidentales de la tierra— eran femeninas.[33] Para Basarás el carácter supuestamente afeminado de los indios los hacía inconstantes, maliciosos, desconfiados, perversos, perezosos, borrachos, ingratos, descorteses, etcétera.[34]

Para subrayar su "natural" lentitud, Basarás cobija su aseveración en el tropo conocido del "mundo al revés", recurso que utilizaban muchos autores de la época para describir un comportamiento supuestamente contrario al europeo. Así, cita la costumbre de los indígenas de llevar la ropa al revés.[35] Éste es precisamente el tipo de argumento que Chreslos Jache usa con fines paródicos en sus "Ordenanzas del Baratillo", que analizamos en el capítulo segundo. Basarás también afirma que los indígenas son supersticiosos e ignorantes; según él, su ignorancia se fundaba en que carecían de memoria de sus antepasados. En resumen, despoja a los indígenas de memoria y de una historia colectiva para naturalizar el solipsismo del dominio español que él personificaba. Con el fin de consolidar aún más la frontera entre indígenas y españoles, enfatiza el odio natural de aquéllos por los españoles, y la dificultad del cometido de los colonizadores al intentar convertir y civilizar a ese pueblo de suyo ignorante, pagano y tumultuoso. En el manuscrito abundan los ejemplos de la falta de respeto y el rencor de los indígenas hacia las autoridades españolas, de manera que Basarás llega al punto de afirmar que "hasta sus perros se visten de otra naturaleza, y tienen particular ojeriza con los españoles".[36]

Las mujeres en cambio eran muy distintas: honradas, dóciles, afables, leales esposas a las que sus maridos sabían subyugar —único conocimiento que los europeos deberían aprender de los indígenas.[37] Además a las mujeres indígenas les daban tanto terror los "cafres" y los negros que antes de aceptarlos se dejarían matar, "propiedad, que si la tuvieran las indias de la América," escribe Basarás, "no estuviera aquella tierra tan llena de mulatos, gente feroz y facinerosa".[38] Para poner de relieve los beneficios de la religión, sostiene que, cuando todavía no se han casado, los indígenas "tienen lujuria sin amor", pero que cuando reciben la gracia del sacramento del matrimonio "se vence su mala inclinación, y hacen muy buenos casados los más".[39] Al mismo tiempo, y tras haber elogiado la habilidad de los indígenas para controlar a sus mujeres, menciona la costumbre de los hombres de caminar delante de ellas para poner en evidencia su falta de caballerosidad. Ésta es una de las muchas declaraciones que revelan la ambigüedad impregnada en este tipo de discurso sobre los no europeos.

El autor cita numerosos ejemplos de la presunta astucia y malicia de los indígenas, al tiempo que subraya su pobreza y miseria. Al fin y al cabo para él su "vulnerabilidad" como grupo reclamaba la protección de la Corona española y justificaba plenamente la intervención de los españoles en estas tierras. Sin embargo, mientras Palafox, en su afán de presentar la austeridad de los indígenas de manera positiva, los compara con los franciscanos,[40] Basarás refuta este planteamiento y declara que su miseria no era otra cosa que fruto de su "pereza".[41] Concluye esta parte dedicada a los indios filipinos abordando el controvertido tema de la participación de los indígenas en altos cargos de la Iglesia, y sostiene que su "inferioridad natural" y sus malas costumbres los incapacitaba para volverse sacerdotes o para ocupar puestos de responsabilidad en la Iglesia, pues según Basarás, "[¿]qué respeto le han de tener los indios viéndolo de su color y nación?"[42] Basarás intenta dar carta de naturaleza a las diferencias entre los indígenas filipinos y los españoles al declarar que:

> Todos estos resabios y malas mañas de estos pobres, son dictados e impelidos de su naturaleza. [...] Yo confieso de mí, que al principio me apuraba y angustiaba mucho, hasta que con el tiempo fui conociendo ser este su genio y condición, y que no podían dar éstos árboles otro mejor fruto; y con el discurso del tiempo me servía ya de motivo de alabar a Dios, ver la variedad de combinaciones de costumbres que dispuso en la humana naturaleza, tan hermoseada con la variedad.[43]

Aunque esta retórica resulte sorprendente para el lector moderno, como ya he comentado anteriormente, la idea de que las jerarquías sociales se derivaban de las jerarquías naturales o divinas era muy común en el siglo XVIII.

En cuanto a los indios de México, Basarás creía que apenas se diferenciaban de los de Filipinas. Sin embargo, además de utilizar una serie de adjetivos peyorativos, en esta parte del manuscrito el autor manifiesta su intención de relatar las tradiciones indígenas de manera más "objetiva". Como podía preverse, Basarás señala la naturaleza afeminada de los indígenas afirmando que "parece son producidos de la misma humedad" y describe prolijamente sus vicios.[44] Valiéndose a menudo del recurso literario del *exempla*, subraya, además, su naturaleza inalienablemente perversa. Para demostrar su falsedad y astucia, por ejemplo, cuenta que en cierta ocasión un indígena descubrió que su cura, "presa de humana debilidad", vivía con una mujer con la que tenía varios hijos. El indígena, disfrazando su "sagacidad" de "inocencia", fue a ver al prelado para denunciar al cura. Haciendo burla del escaso conocimiento de la lengua española de este indio, Basarás refiere así el encuentro entre ambos: "Buenos días te de Dios mi señor obispo. [...] ¿Como estás, como te va a su merced; cómo esta la señora obispa y los señores obispitos?" Cuando el obispo le contestó que si no sabía que no se podía casar, el indio añadió: "Es que como mi cura es casado y tiene su mujer y los curitas dentro de su casa,

creí que con mas razón lo fueras también su merced".[45] Este tipo de ejemplos, en los que Basarás disculpa la conducta de los españoles y acentúa la mala inclinación de los nativos, abunda en la obra. De hecho, sería difícil hallar un empeño más explícito de "naturalizar" el mito de la superioridad europea.

El interés por los indígenas como asunto curioso era común en el siglo XVIII, y en este sentido el tratado de Basarás no es en modo alguno un caso aislado. Un opúsculo anónimo inédito de 1759, ofrece un planteamiento sorprendentemente parecido de los indígenas de México. El tratado "Discurso sobre los indios de la Nueba España" forma parte de una recopilación de ensayos, fechada en Cádiz en 1762, titulada "Recolección de varios papeles no menos gustosos, y entretenidos, q.e útiles a ilustrar en asuntos morales, políticos, históricos y otros".[46] Lo que pretendo al citar el título completo de la recopilación es llamar la atención sobre las palabras "gustosos" y "entretenidos". Al igual que el texto de Basarás, esta obra buscaba proporcionar una lectura amena y entretenida, para lo cual ofrecía una información "curiosa", entre la cual se contaba la descripción de los indígenas de México. El texto está dividido en dos partes; en la primera se refieren las costumbres y los vicios de los indios, en la segunda se comentan su gobierno y sus formas de recreo.

El autor español anónimo inicia su relato atendiendo al muy controvertido tema del origen de los indios. De acuerdo con lo mencionado en el capítulo segundo respecto a los negros, sabemos ya que las teorías del origen proliferaron desde el siglo XVI hasta el XVIII. Así por ejemplo, Acosta refuta la opinión derivada del *Timeo*, de Platón según la cual los indígenas descendían de los habitantes de la Atlántida, el continente perdido. También rechaza la idea, sumamente generalizada, de que los indígenas descendían de las Diez Tribus Perdidas de Israel —teoría que a veces se utilizaba para relacionar a los indígenas con los judíos "impuros" y de este modo limitar sus derechos, como ordenarse sacerdotes— y sugería que los primeros hombres llegaron al Nuevo Mundo por tierra y no por mar, cruzando desde Asia por el extremo noroeste del hemisferio. Según Acosta, cuando arribaron, estos hombres todavía salvajes, se desplazaban en pequeños grupos y poco a poco se fueron extendiendo por el resto del continente. En su opinión, el origen asiático de los indios americanos era indudable por su parecido físico con los indígenas de esa zona y porque creía que sus diferentes lenguas procedían de un tronco común de Asia oriental. Todas estas teorías y mitos sobre el origen de los indígenas se recogieron en el *Origen de los indios del Nuevo Mundo* (1607), obra del dominico español fray Gregorio García. De hecho, García descarta las ideas de Acosta y suscribe la creencia de que los indígenas descendían en realidad de las Diez Tribus Perdidas de Israel.[47] La amplia discusión sobre los orígenes de los nativos no sólo comprendía a los círculos intelectuales sino que a menudo podía ser contradictoria y lindar con lo puramente mítico. Como decía un fraile del siglo XVIII que se esforzó por defender a los indios y poner de manifiesto sus logros: "¡Oh! Nación infeliz, ¿hasta dónde llegará tu desventura, cuando sólo falta que te den por ascendientes y progenitores a los sátiros, a los minotauros, a los leones y a los tigres?"[48]

El autor del "Discurso sobre los indios de la Nueba España" compartía la idea de que los indígenas procedían de China y rechazó las teorías de fray Gregorio García. Al privar a los indígenas de un origen bíblico, este autor pretendía poner de relieve su condición de bárbaros. Tras esta disquisición, el autor anónimo se dio a la tarea de describir las "costumbres" y los "vicios" de los "indios" valiéndose de una serie de epítetos negativos, tales como "lentos para aprender", "maliciosos", "desconfiados", "dados a la bebida", "lujuriosos" y "cobardes". Con el fin de hacer patente su habilidad para el robo, el autor refiere, por ejemplo, lo que seguramente formaba parte de una galería de anécdotas frecuentemente repetidas por los españoles, una en específico decía que dos gitanos que acababan de desembarcar en el puerto de Veracruz, decidieron regresar a España tras comprobar que "había otros más expertos en el arte de robar".[49] La analogía con un pueblo que la Península consideraba como paria de la sociedad queda de este modo explícitamente asentada.

Este autor también condena de forma especial la "superstición" de los indígenas pues obstruía la obtención de riquezas a los españoles. Según él nadie más hábil para descubrir minas que los indios, pero su superstición les impedía revelar su ubicación a los españoles porque creían fielmente que al hacerlo "caerían muertos".[50] De este modo, el autor cumple la temible profecía de Palafox al referir un ejemplo citado por el prelado para encomiar la agudeza mental de los indígenas, con la intención opuesta de describir su "maldad".[51] Parafrasea las palabras de otro prelado cuando afirma (como había hecho Basarás) que el indio "come-sin asco; vive-sin vergüenza; muere-sin temor" —sin duda un aforismo que por aquella época utilizaban los españoles para describir la supuesta bajeza de los "indios".[52] Al igual que Basarás, el autor sostiene reiteradamente que sus comentarios se basan en la experiencia con el fin de dar credibilidad a las "verdades" que describe: "Expuse con ingenuidad cuanto me pareció conveniente para manifestar la natural *estupidez* de los indios, probándolo con ejemplares constantes, y apoyándolo de *experiencia* [las cursivas son mías]".[53]

Un término vinculado de continuo al de "estupidez" es el de "miseria". Basarás a menudo emplea este sustantivo para referirse al estado desamparado, desafortunado y miserable de los indios —en sentido tanto material como espiritual—, y comentando la necesidad de protegerlos y compadecerse de ellos. El autor del "Discurso sobre los indios de la Nueba España" también hace esta conexión cuando afirma "que es mucha, y digna de notar la miseria de los yndios, su cortedad de alimento, pobreza de bienes, desnudez y otros trabajos innumerables, que *nosotros* [la cursiva es mía], porque lo reflexionamos más bien que ellos, lo conocemos y sentimos en más alto grado".[54] A continuación este autor alaba la "bondad" de los reyes de España al proteger a los "indios". En resumen, el argumento entero se encaminaba a justificar la empresa española de convertir y proteger a los indígenas por su condición naturalmente inferior. No es casualidad que el autor mencione la *Política Indiana* de Solórzano y Pereira (1647), así como otros decretos reales que describen a los indígenas como "rústicos" y menores. Según el autor, la bajeza de los indios se probaba por el simple hecho de que estaban subordinados a los negros y a los mulatos. Esto hacía imperiosa su protección, ya que, al igual que antes había afirmado Solórzano y Pereira, "los indios son útiles a todos, y para todos; todos deben mirar por ellos y por su conservación, pues todo [es decir, el Imperio español] cesaría si ellos faltasen".[55]

Al tratar de las opiniones encontradas de los religiosos sobre el indio en el siglo XVIII, el historiador William B. Taylor apunta que los términos utilizados para describir a los indígenas giran en torno a "dos nociones inconsistentes: los indios como simples, tímidos, obedientes, quizá necios e inocentes; y los indios como falsos, maliciosos y desobedientes —hijos de los siete pecados cardinales" y que muchos de estos términos se remontaban al vocabulario de la época de la Conquista en el siglo XVI.[56] Al explicar la frecuencia de otra palabra que se solía utilizar para describir a los indígenas, "miserable", Taylor comenta: "En este léxico, un término conduce a otro, pero no en infinitas variaciones o modos particularmente complejos. *Miserable* y sus derivaciones hacia temor, desvergüenza, ignorancia, rusticidad, pereza, etcétera, nos remiten a la idea de que los indígenas eran seres humanos incompletos que carecían de voluntad y capacidad racional".[57]

Tomando en cuenta las numerosas categorías utilizadas para hablar de los indígenas, resulta significativo que la expresión usualmente empleada para distinguir al resto de la sociedad de ellos fuese "gente de razón". Como señala Taylor, esta frase era tan común por aquel entonces que seguramente se utilizaba sin atener a su significado, que al menos suponía una inversión subliminal que cuestionaba la racionalidad de los indios.[58] De hecho, la forma en que los españoles caracterizaban a los indios, ya fuese la descripción "amable" redactada por Palafox o la opinión decididamente colonialista de Basarás y del autor del "Discurso sobre los yndios de la Nueba España", sitúa al indígena inexorablemente como súbdito colonial. Frente al Otro —por recurrir a la expresión de Tzvetan Todorov— estas descripciones que hacían del súbdito colonial un objeto forman parte de una retórica de control más amplia dirigida a reforzar la autoridad española.[59] Para los fines de este análisis, lo que no debemos soslayar es que en la cultura del exotismo dieciochesca, el indígena, conjuntamente con otros temas y sucesos "coloniales", era un producto que satisfacía el afán de los europeos de consumir la "alteridad" desde la comodidad de sus sillones.

DESCRIPCIONES ETNOGRÁFICAS: PULQUE, MITOTES, DESPOSORIOS Y OTRAS DIVERSIONES

Muchas de las imágenes que ilustran el tratado de Basarás, plasmadas de manera ideal, contrastan vivamente con el punto de vista negativo que éste ofrece sobre los indígenas de la Nueva España y constituyen uno de los aspectos más originales e interesantes del manuscrito.[60] Hay 106 acuarelas, todas ellas sobre México; algunas ilustran pasajes específicos y otras no mantienen relación directa con el texto.[61] Varias de las imágenes tienen su precedente visual en la pintura de castas. Aunque, como ya hemos indicado, las razones para la creación de la pintura de castas son complejas y su codificación de significados muy extensa, la mayoría de las obras estaban destinadas a un mercado europeo deseoso de tener alguna referencia del Nuevo Mundo. Esto explica en parte porqué ofrecen una visión ideal de la vida en la colonia funcionando de cierto modo a la manera de tarjetas postales. En el texto de Basarás, la escisión entre la palabra escrita y la representación visual evidencia hasta qué punto imágenes que se hallaban deliberadamente idealizadas podían estar dotadas de significados que frecuentemente eran contradictorios para los espectadores de la época.

Se dice que la primera imagen (fig. 226) ilustra la vestimenta y el aspecto físico de los indígenas de México, pero en realidad representa parejas de indios cristianizados, mulatos y chichimecas. Las parejas, situadas en tres registros bordeados por un marco típicamente rococó, son símbolos ideales de las razas de la colonia. La segunda imagen representa una pulquería (fig. 227)



226 Castas de México, "Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y philipinos" (1763), Joaquín Antonio de Basarás, Hispanic Society of America, Nueva York.



227 Pulquería en México, "Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y philipinos" (1763), Joaquín Antonio de Basarás, Hispanic Society of America, Nueva York.

y corresponde a un pasaje que dice: "no tienen los indios más conato que el de emborracharse".[62] En su afán por proveer una descripción "precisa" de la tendencia de los indios a emborracharse, Basarás describe también otros tipos de bebidas embriagantes como el tepache y el chinguirito. Al igual que muchos virreyes y otras autoridades coloniales, Basarás culpa al hábito de beber de los indios de los crímenes y delitos sexuales. Como ya se ha visto anteriormente, las representaciones de pulquerías aparecen también en las pinturas de castas (fig. 182), así que resulta muy probable que Basarás se basara en una escena semejante para crear su propia ilustración. Aunque las pinturas ofrecen una imagen idealizada del consumo de pulque, Basarás subraya igualmente sus efectos nocivos, al incluir en el ángulo superior izquierdo a un grupo de niños indigentes riñendo. Ésta es una de las escasas ilustraciones que proveen una visión inequívocamente negativa de la vida colonial, pues la mayoría refleja una deliberada idealización.

La danza de los indios o mitote (fig. 228) es otra escena incorporada a la pintura de castas (fig. 229).[63] En su texto, Basarás brinda una descripción etnográfica al respecto. Indica que solía interpretarla Moctezuma —de ahí el nombre de Danza de Moctezuma— acompañado por ocho reyes en la época prehispánica, y que sólo variaba el atuendo de los danzantes, que se detalla en la ilustración. Los números que figuran en la escena hacen referencia a una leyenda que explica prolijamente la indumentaria de los personajes, los instrumentos musicales y los pasos de la danza. La imagen en su totalidad supone la continuidad de las tradiciones nahuas, brindando más autenticidad al relato del autor. En el centro se ve a Moctezuma bailando, ricamente engalanado y acompañado por ocho reyes que barren el suelo a su paso con abanicos de plumas. La explicación anexa enumera los instrumentos musicales utilizados en esta ceremonia, entre los que se cuentan el teponaxtli prehispánico (tambor horizontal de madera), la concha marina, los atabales y los ayacachtlis (sonajas hechas de cocos vacíos y rellenas de chinitas), además de otros de origen europeo, como el arpa, el violín y la guitarra. Los músicos de instrumentos indígenas llevan la típica tilma, en tanto que los que tocan instrumentos europeos portan la indumentaria que solían vestir los españoles y las castas. Conviene señalar al "noble indio" del extremo derecho que sostiene un gran chimalli (sombrilla de plumas) que protegía a Moctezuma cuando era trasladado en su trono. Esta escena representa una antigua tradición nahua perpetuada por la sociedad colonial de la época; la fusión sincrónica del pasado y el presente demuestra y convalida la tradición que se representa.

La parafernalia relacionada con los mitotes cautivaba a los españoles que describían las costumbres de los indígenas durante la colonia. En su monumental crónica de la actividad misionera jesuita en la Nueva España, *Historia de los triumphos de Nuestra Santa Fee entre gentes las más bárbaras y fieras del nuebo Orbe...* (1645), el provincial jesuita de origen español, Andrés Pérez de Ribas, traza con su pluma la crónica de un baile conocido como tocontín que danzaban los indígenas del colegio jesuita de San Gregorio en la ciudad de México durante la festividad del Corpus Cristi.[64] Según Pérez de Ribas, este baile, que en la época prehispánica se hacía en honor de Moctezuma, posteriormente rindió homenaje a Cristo; por eso los religiosos lo toleraban, al igual que ocurría con otras formas de entretenimiento de origen nahua, pues facilitaban la conversión.

De acuerdo con la descripción de Pérez de Ribas, los catorce señores mexicanos que interpretaban tan solemne danza en dos filas vestían las versiones coloniales del atuendo de los antiguos príncipes mexicanos: con mantos doblados de dos telas con uno transparente que descubría las labores y hermosas flores del interior, diademas ceñidas sobre la frente a modo de pirámide (de oro y piedras preciosas en la época colonial), brazaletes con penachos de plumas, jubones y camisas muy labrados, calzones largos y doblados de dos telas y sandalias; portaban abanicos y ayacachtlis elaborados con calabazas doradas. El emperador vestía el mismo traje, sólo que más ricamente adornado. Aparecía majestuosamente detrás de los príncipes, acompañado por un niño que sostenía un mosqueador sobre su cabeza y por otros dos que barrían el suelo a su paso con sus penachos de plumas esparciendo flores a sus pies. Mientras él bailaba los príncipes se arrodillaban ante él; cuando Moctezuma pasaba por delante de ellos, colocaban las sonajas y los penachos de plumas a sus pies, en señal de humildad. Luego Moctezuma se sentaba en su trono dorado en donde se le rendía pleitesía.[65]

La descripción que ofrece Pérez de Ribas del mitote forma parte de una obra de mayores dimensiones destinada a reforzar la imagen pública de los jesuitas como eficientes misioneros. Defiende la inclusión de la reseña de la danza afirmando que se le había dado un nuevo uso durante la celebración del más sagrado de los sacramentos, la Eucaristía. Pero también justifica esta larga "disquisición" sobre los mitotes porque "son muy entretenidos" y "por ser de muy particular gusto a la



Danza de Moctezuma, "Origen, costumbres, y estado presente de mexicanos y philipinos", Joaquín Antonio de Basarás (1763) (detalle fig. 228).



228 Danza de Moctezuma, "Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y philipinos" (1763), Joaquín Antonio de Basarás, Hispanic Society of America, Nueva York.

vista, y nuevo para España y aún a otras naciones".[66] Mientras que su descripción de la danza está motivada por una combinación de factores religiosos y etnográficos, la de Basarás se enmarca más puramente en el ámbito de lo "curioso". Este baile se consideraba suficientemente vistoso como para incluirlo en su codificación de la realidad colonial y suscitar el interés de sus lectores europeos.

Por su parte, el autor anónimo del "Discurso sobre los yndios de la Nueba España" dedica asimismo un largo pasaje a describir el esplendor de la Danza de Moctezuma. Según este autor, ésta se realizaba a imitación de la que Moctezuma había mandado celebrar en su palacio para distraer a sus huéspedes españoles y obligarles a rendirse. La ejecutaban entre doce y veinticuatro hombres vestidos de blanco, con trajes ricamente adornados de encajes, piedras preciosas y plumas. Empuñaba cada uno un ramillete de plumas de colores y en la otra un tecomatillo —instrumento hueco relleno de chinitas— y bailaban al ritmo de tres violines y un arpa. El protagonista, intérprete de Moctezuma, vestía una indumentaria más lujosa. Mientras los demás bailaban, él permanecía sentado en su solio y cuando acababan se ponía a bailar solo. El autor del "Discurso" pone fin a su descripción con estas palabras: "Este es el baile mejor que tienen, así por lo honesto y divertido de sus mudanzas, como por los excelentes requisitos de su adorno, tan costosos como especiales".[67] Este autor, al igual que Basarás, recalca el carácter espectacular del mitote y a su vez convierte la danza en un espectáculo.

La narración del mitote de Basarás posee un irrefutable valor etnográfico, su informe de la conservación de las tradiciones y de la cultura material nahua llama la atención a un detenido estudio por sí mismo. No obstante, lo que me interesa destacar respecto a los fines de este particular estudio es la motivación ideológica que llevó a la inclusión de esta imagen en un tratado como el de Basarás. Es decir, quién describe qué, cuándo y para quién encauza mis reflexiones, más allá del solo ímpetu de identificar la cultura material que se representa.[68]

Este mismo razonamiento se aplica a la imagen del *Desposorio de indios* de Basarás (fig. 230), provista igualmente de un fuerte contenido etnográfico. La minuciosa relación que ofrece el autor de esta ceremonia se ve reforzada por las inscripciones que aparecen en la imagen misma y que guían al espectador por las distintas etapas de la ceremonia. Así, en el ángulo inferior izquierdo se observa a la pareja de indígenas ricamente ataviados de blanco: la novia viste un elegante huipil y el novio, una capa larga y sombrero; sostienen cetros floridos y van engalanados con coronas y collares de cempasúchiles. La inscripción que reza "acompañamiento" hace referencia a su séquito, compuesto por los familiares y padrinos españoles, colocados a ambos lados de los novios. Como parte de la fiesta que se celebraba después de la boda, se incluye un tambor que adelanta a los novios; al fondo



229 Anónimo, *Demostración de la danza de los indios*, c. 1780, óleo sobre lienzo, 58 × 75 cm. Colección particular, Palma de Mallorca, España.

se ve la casa de los padres del novio, una cocina donde se prepara el banquete y los cargadores de pulque.

Según la prolija descripción de Basarás, una vez que los novios habían decidido casarse, de mutuo acuerdo o cumpliendo los deseos de sus padres, el novio robaba a la novia y la llevaba a la iglesia. El cura a su vez la depositaba en casa del fiscal de indios de su feligresía o en la de los padrinos de los novios, "que regularmente eligen españoles u otras personas de razón".[69] Entre tanto, el novio disponía de lo preciso para la boda, que incluía obtener los costos para la iglesia y el certificado de matrimonio de su arzobispado. Paso inmediato, buscaba a la novia acompañado de un numeroso séquito en el que figuraban los padres de los novios, y la llevaba a su diócesis donde presentaban a sus testigos ante el provisor; de ahí la comitiva entera acudía a casa del novio a celebrar para posteriormente devolver a la novia a su depósito hasta el día señalado de la boda.

Ese día, el novio acompañado de sus padres y padrinos se presentaba por la novia para llevarla a la casa de los padres de ésta a recibir la bendición y festejar con un almuerzo y chocolate de espuma. Luego iban a la iglesia a casarse, acompañados por un numeroso cortejo. Al salir de la iglesia, los novios recibían coronas y collares de cempasúchiles, y de camino a la casa del novio, a la pareja precedían un tambor, chirimías y un matachín "vestido ridículamente, que les va danzando por delante al compás de una sonaja que lleva en la mano, y no cesa aunque se halle la casa del novio a donde van muy adelante".[70]



230 Desposorio de indios, "Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y philipinos" (1763), Joaquín Antonio de Basarás, Hispanic Society of America, Nueva York.

Antes de entrar en la casa del novio, donde se celebraría el banquete, los nuevos esposos eran acogidos con gran regocijo, quemando una rueda de fuego y muchos cohetes voladores. Además se solían bailar mitotes ordinarios y se tocaba música de violín, vihuela y arpa. El banquete consistía en tamales y clemoles, así como otros platillos especiales. Una vez terminado el convite se levantaban los ancianos del pueblo para pronunciar discursos en honor de los novios. Finalizado este acto uno de los ancianos alababa al Santo Sacramento y se daba principio al brindis con varias bebidas, por lo regular pulque, aunque también podía haber tepache. El pulque se almacenaba para su traslado en cueros en abundancia, adornados como los cargadores con cadenas de rosarios de cempasúchiles y su tambor por delante.

Si me extiendo en la descripción de Basarás es porque constituye un raro ejemplo que permite comprender la imaginería visual que la acompaña. El momento representado es la celebración después de la ceremonia en la iglesia. Sin embargo, a pesar de su cuidada descripción etnográfica, la escena se hallaba firmemente anclada en una tradición iconográfica para la representación de desposorios indios en el arte novohispano. Esta tradición se remonta al menos a la segunda mitad del siglo XVII, y es muy probable que estuviera relacionada con la moda europea de publicar colecciones de ceremonias matrimoniales de todo el mundo, así como con el deseo de los criollos de mostrar que la sociedad novohispana (que incluía a los indios) participaba plenamente de la vida sacramental.[71]

El tema se muestra en las diez hojas de un biombo que en la actualidad se conserva en Madrid (fig. 231). La historiadora de arte Emily Umberger lo ha estudiado de cerca; el artículo que se desprende de su paciente revisión constituye una valiosa aportación al análisis de la cultura material nahua durante la época colonial. Pero dado que hasta ahora no se había descubierto ningún texto que explicara esta celebración, la autora no logró identificar la escena como un desposorio de indios y por lo tanto su argumento adolece de una serie de errores.[72] Umberger reconoce que el biombo ilustra una fiesta de pueblo, pero la interpreta como una composición típi-



231 Anónimo, *Biombo con desposorio de indios y palo volador*, c. 1690, óleo sobre lienzo, en conjunto 180 × 500 cm. Museo de América, Madrid.

camente barroca por la separación de sus grupos sociales. Afirma que la división de distintos tipos de indígenas en el primer plano y al fondo se corresponde con la división prehispánica entre nobles y plebeyos, categorías todavía vigentes durante el siglo XVII.[73] Según Umberger, mientras que los plebeyos del primer plano celebran la fiesta bebiendo, las figuras de la elite situadas en otro plano y a la derecha del palo volador contemplan la escena; el resto de las figuras participa en ritos de origen prehispánico tales como la ceremonia del volador y el grupo de danzantes vestidos a la usanza prehispánica.[74]

Al analizar esta escena basándose en la relación que Pérez de Ribas hace del mitote, Umberger la considera una ceremonia religiosa nahua-cristiana donde las costumbres nahuas se toleran con el fin de facilitar la conversión. Según esta lectura, los espectadores de la elite y otros indígenas del extremo derecho vestidos de blanco podrían ser miembros de una cofradía local que dominaba la vida religiosa de la comunidad, y que la cofradía podría estar dedicada al Santísimo Sacramento.[75] Además, afirma que "resulta evidente que en la composición se atribuye el 'buen' comportamiento a los indígenas del fondo y el 'malo' a los del primer plano, un contraste entre los que aprovechan la ocasión festiva para embriagarse y causar disturbios y los que participan o asisten a una ceremonia religiosa".[76] En su afán por interpretar la escena como la reconstitución de una derrota política y una conversión religiosa, Umberger considera que el personaje de negro con una vihuela situado en el centro del biombo y el que porta una máscara blanca debajo del volador junto a los "observadores de la elite", probablemente encarnen a un moro y a un turco respectivamente, es decir, a los enemigos infieles de España.

En vista del dibujo y la explicación de Basarás, así como de otras fuentes visuales que comentaremos en seguida, no cabe duda de que la escena pintada en el biombo es un desposorio indígena y no una ceremonia de conversión religiosa como propone Umberger. Los novios indígenas, adornados con flores y acompañados por su séquito están representados junto al palo volador; ante ellos baila el famoso matachín con una máscara blanca. Como parte de la celebración, se realizan múltiples actividades, entre las cuales se observa un mitote ordinario a la derecha, mismo que de acuerdo a Pérez de Ribas y Acosta era bastante habitual después de la Conquista;[77] junto al baile se ve un castillo de fuego; en el centro el palo volador y, a la izquierda, un indio que balancea un tronco con los pies. Una parte esencial de la fiesta consistía en beber pulque; de ahí la secuencia que representa en primer plano a la india tlachiquera extrayendo aguamiel del maguey, y el cargador de pulque que figura a la izquierda, así como la importancia que se concede a su consumo, incluyendo sus efectos nocivos. La presencia de españoles, en este caso como personajes a caballo, también era un elemento habitual de estas celebraciones.

Un biombo excepcional que acaba de surgir en el mercado ofrece una representación de la festividad indí-



232 Anónimo, *Biombo con desposorio de indios y palo volador*, segunda mitad del siglo XVII, óleo sobre lienzo, en conjunto 170 × 305 cm. Colección Rodrigo Rivero Lake, Antigüedades, México, D.F.

gena mucho más lograda y rica en detalles; los canales que se ven al fondo tal vez podrían apuntar a la localidad de Santa Anita de Ixtacalco, un paseo que figura en otros biombos de la época (fig. 232). A la derecha se ve la pareja escoltada por sus padrinos que en esta ocasión también son indios, los novios salen de la iglesia, que aparece como un conjunto de arquitectura plateresca, del que apenas se ve la puerta y parte de la fachada principal. Frente a ellos acaece una serie de actividades, en especial un mitote con ocho danzantes ricamente ataviados y portando máscaras, entre los que destaca la figura señera que hace el papel de Moctezuma; junto a él hay un niño que también formaba parte de la danza así como los músicos de arpa y vihuela. En el centro sobresale el palo volador al que trepan algunos por su madero (incluyendo uno que porta una banderilla que debía tocar en lo alto del palo) mientras otros penden de las cuerdas ante un público deslumbrado que señala al espectáculo. A la izquierda un indio echado de espaldas en el suelo, diestro en juegos de pies, hace piruetas con un madero grueso que arroja al aire. Entre los concurrentes que admiran la escena se cuentan algunos españoles que se reconocen por sus capas y golillas características del siglo XVII; algunos señalan a los varios juegos con gesto divertido —recurso que implica al espectador y guía su atención hacia ciertas escenas en específico. Sin embargo, pese a su fuerte contenido etnográfico, la escena se desarrolla ante un paisaje imaginario de tipo flamenco.

Otra prueba de esta tradición iconográfica la constituyen dos cuadros de Juan Rodríguez Juárez de aproximadamente 1715 que representan bodas de indios. El primero es una magnífica composición firmada por Juan Rodríguez Juárez y que se publica aquí por primera vez (fig. 233).[78] A la izquierda se muestran los novios engalanados con flores, flanqueados por sus padrinos españoles que se distinguen por su vestimenta europea y por su tez algo más clara. Delante de este grupo va el matachín, con su máscara blanca y danzando al son del pandero que toca; junto a él, otro personaje tañe una chirimía. La composición es excepcional por el detalle con que está representado el pueblo indígena. Al fondo, detrás de los novios, se ve la cúpula de la iglesia que recién han abandonado, adornada con cintas de colores; sobre la misma hay un grupo de figuras sosteniendo una piñata. A la derecha de la composición se representa el

Detalle fig. 232.

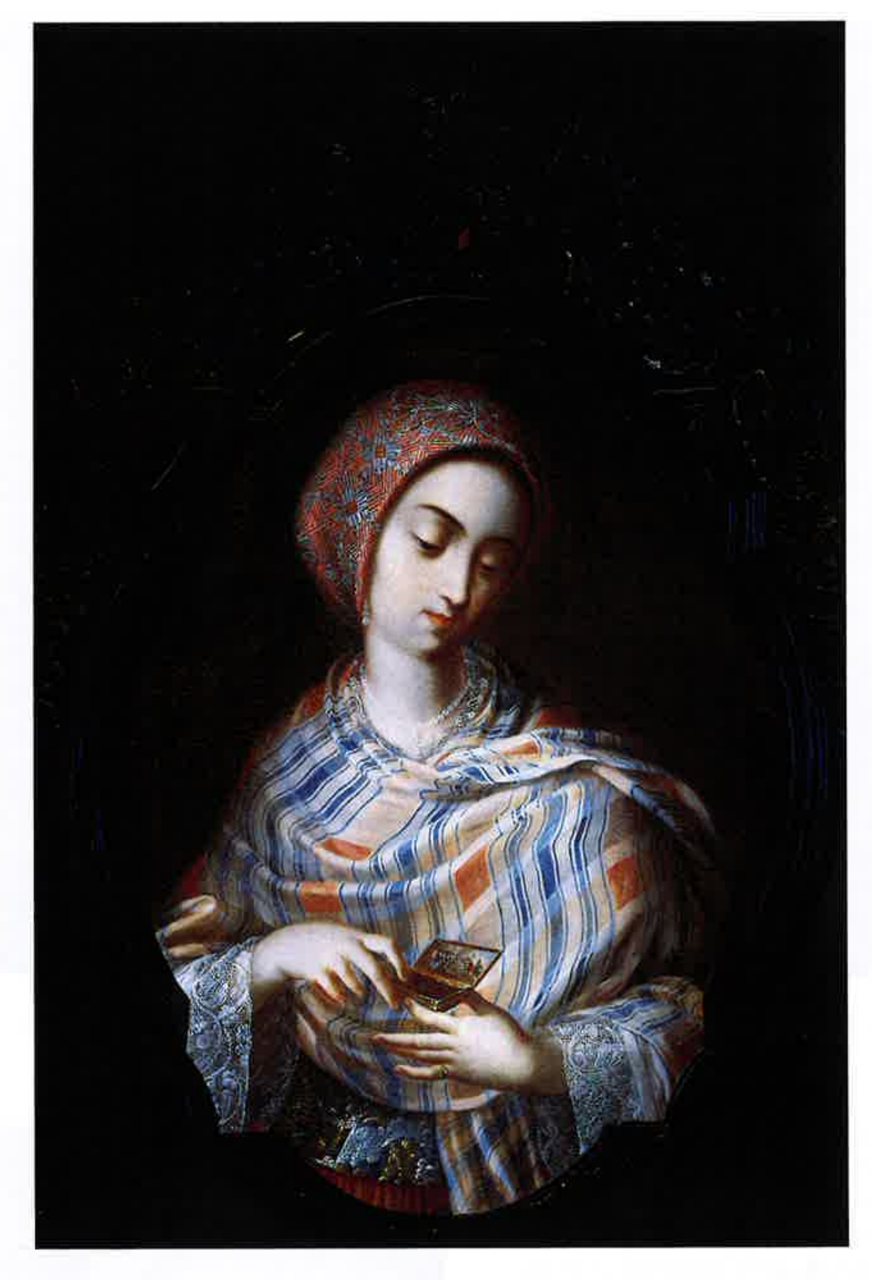


233 Juan Rodríguez Juárez, *Desposorio de indios*, c. 1715, óleo sobre lienzo, 100 × 145 cm. Colección particular.

bullicioso cortejo de los novios. Por una estrecha callejuela flanqueada por edificios de adobe de dos plantas camina un grupo de indígenas vestidos con tilmas, algunos de los cuales empuñan hoces, y de mujeres ataviadas para la ocasión con ricos huipiles. Entre la multitud se ve un hombre en cuclillas, un danzante que desempeña el papel de "nahual" o "diablo", y que también aparecía en las danzas del "torito" o del "jaguar".[79] El cortejo también lo conforman el tamborilero y el chirimía, así como los cargadores de pulque que desaparecen en el fondo. Sobre uno de los edificios unas figuras sostienen una piñata abierta de la que caen flores y salen palomas volando. No cabe duda de que Rodríguez Juárez y/o su comitente tenía esta escena en gran estima, pues realizó una encantadora versión en miniatura de la misma en el interior de la tapa de una caja de rapé en *Mujer con rebozo* (fig. 234).

El segundo cuadro creado a manera de colofón de una de las series de castas atribuida a Rodríguez Juárez





234 Atribuido a Juan Rodríguez Juárez, *Mujer con rebozo*, c. 1720, óleo sobre lienzo, 83 × 62 cm. Museo Nacional de Historia, CONACULTA-INAH, México.

Izquierda Detalle de *Mujer con rebozo*.

es muy parecido al anterior desde el punto de vista compositivo (fig. 82). La inscripción de la obra que reza, "Desposorio de indios", proporciona la clave para su interpretación. Sin embargo, en este caso el artista se concentra en los novios y su cortejo más inmediato en lugar de ofrecer una vista detallada del pueblo indígena: a la derecha los novios, ricamente ataviados y engalanados con coronas y cadenas de flores; a su lado, los padrinos españoles, que nuevamente pueden ser reconocidos por su típica indumentaria europea y su tez más clara, portan cetros de flores. Por delante del grupo el matachín, el chirimía y el bufón nahual; detrás de ellos, y formando parte del cortejo, se ve una vieja alcahueta (que los mexicanos de la antigüedad llamaban *cihuatlanque* o solicitadora y que ya entonces formaba parte del rito nupcial), tal vez una referencia tácita a su papel de casamentera, lo que parece replicarse con la presencia de los perros juguetones del primer plano; al fondo los cargadores de pulque que se disponen a preparar la fiesta.[80]

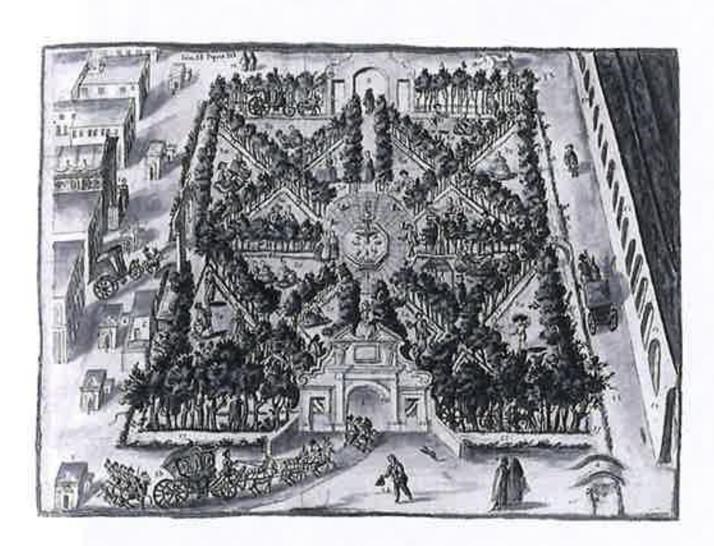
La existencia de estos dos cuadros y de los biombos indica que la tradición de representar desposorios de indios se prolongó hasta bien entrado el siglo XVIII, y que Basarás tenía pleno conocimiento de ella, aun cuando sus obras estuvieran desprovistas de la significación fundamentalmente religiosa de las primeras y su contenido se haya secularizado.[81] Además de informar acerca de esta

tradición indígena, las imágenes pretendían deleitar y sorprender, por lo que no es de extrañar que Basarás terminara su relación de dicha costumbre señalando que era "de grande diversión asistir a sus bodas".[82]

Pero las bodas no son el único tema que contaba con una tradición pictórica que Basarás recoge en su manuscrito. También se incluyen varias aguadas de lugares de recreo. Es el caso de una imagen de la Alameda de la ciudad de México inaugurada en 1592 (fig. 235), donde los diferentes elementos de la escena se identifican por medio de números que se refieren a un texto explicativo. El esplendor de la Alameda a menudo fue motivo de alabanza de viajeros y patriotas criollos.[83] Basarás ofrece prolija información sobre este "hermoso" lugar, incluyendo su aspecto físico, coste anual, abastecimiento de agua y días festivos. Creada a la manera de una *veduta,* la aguada realza los edificios que rodean la Alameda y la variedad de tipos sociales que concurrían a ese espacio público.



236 Anónimo, *La Alameda de la ciudad de México,* siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 71 × 99 cm. Museo de América, Madrid.



235 Alameda de México, "Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y philipinos" (1763), Joaquín Antonio de Basarás, Hispanic Society of America, Nueva York.

Este paseo fue motivo de otras obras, entre ellas una pintura de castas anónima de alrededor de 1780 (figs. 236-237) en que el grupo familiar aparece en un espacio literal de superioridad —sobre una azotea— desde la cual el español, de pie, contempla el parque y parte de la ciudad a través de su telescopio. La mujer albina da la espalda a la ciudad, mientras que el niño está situado justo detrás de ella. La composición subraya la subordinación del hijo a la madre y de la mujer al hombre, en tanto que éste figura como el agente controlador. La figura erguida del español, no sólo ejerce su dominio sobre su mujer e hijo, sino que también, por medio de su mirada, de la ciudad misma. Con esta escena Basarás adopta una posición semejante de dominio de la ciudad. Las imágenes de la Alameda, también eran populares entre coleccionistas españoles. Como señalamos en el capítulo cuarto, el virrey Bucareli poseía una bandeja de plata con este tema; por su parte, el inventario de 1792 a la muerte de Miguel Páez de la Cadena, superintendente de la Real Aduana de 1792, contiene referencias a un cuadro de la "pulquería Alamedita" y otro de la "Alameda".[84]

Basarás recogió otros dos lugares de recreo: el Paseo de Jamaica o Ixtacalco y el Desierto de los Leones (figs. 238, 241). Ixtacalco era un pueblo próximo a la ciudad de México, famoso por sus canales y por las vistosas canoas que los surcaban. Los canales eran de tal atractivo que indujeron a los observadores de la época a comentar que hacían de México "una segunda Venecia".[85] El paseo también era el tema de otras obras, entre las que se cuenta un cuadro que se conserva en Madrid, cuya inscripción a la letra dice: "uno de los mejores paseos que tiene México [...] siendo su tránsito sumamente ameno" (fig. 239). El Paseo de Ixtacalco figura también en algunas pinturas de castas, entre ellas una obra fechada en 1777 y firmada por Ignacio María Barreda (fig. 240), y otra de Luis de Mena de alrededor de 1750 (fig. 259).

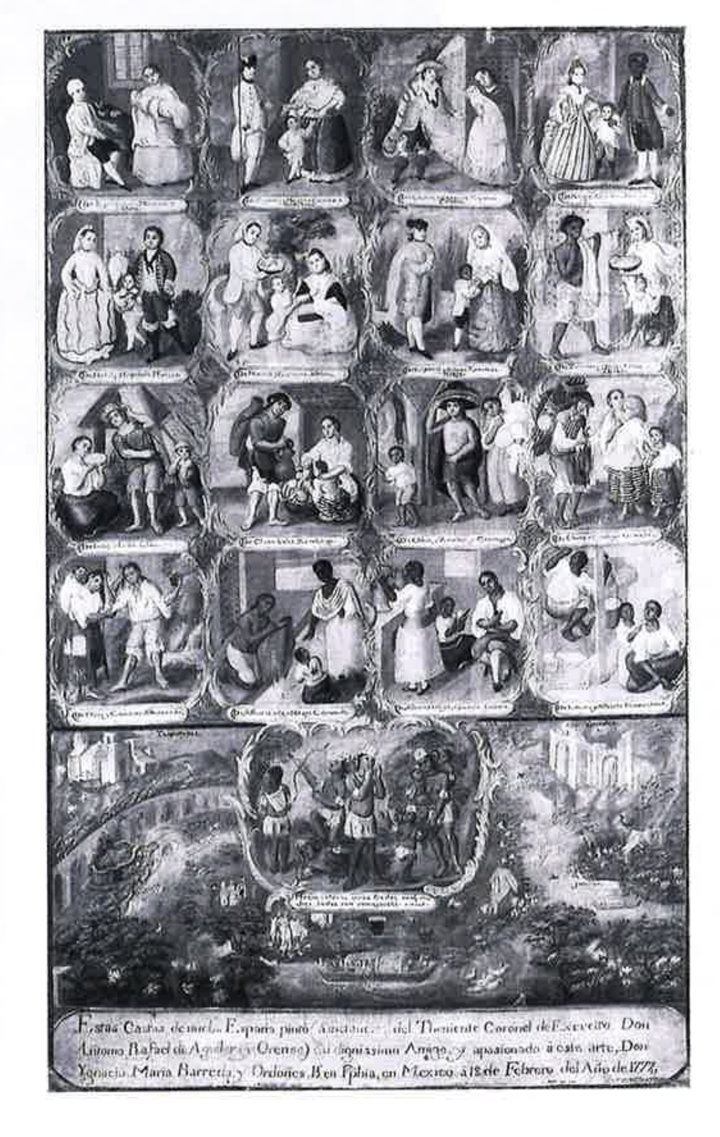
A las afueras de la ciudad de México se encontraba el famoso Desierto de los Leones, un bosque famoso porque en él se hallaba un monasterio carmelita en donde los frailes hacían voto de silencio. Resultaba muy atractivo, gracias en parte a su ubicación pero, sobre todo, por las riquezas que albergaba el monasterio y por su imponente paisaje. Gage describe el desierto con admiración



237 Anónimo, *De albina y español, produce negro torna atrás,* c. 1770-1780, óleo sobre cobre, 46 × 55 cm. Banco Nacional de México, México, D.F.







238 Paseo de Jamaica o Ixtacalco, "Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y philipinos" (1763), Joaquín Antonio de Basarás, Hispanic Society of America, Nueva York.

239 Anónimo, *Paseo de Ixtacalco*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 71 × 99 cm. Museo de América, Madrid.

240 Ignacio María Barreda, *Pintura de castas*, 1777, óleo sobre lienzo, 79 × 49 cm. Real Academia Española de la Lengua, Madrid.



241 Santo desierto de los carmelitas descalzos de la Nueva España, "Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y philipinos" (1763), Joaquín Antonio de Basarás, Hispanic Society of America, Nueva York.

242 Caza de lagartos, "Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y philipinos" (1763), Joaquín Antonio de Basarás, Hispanic Society of America, Nueva York.

en el diario de su viaje, en 1625,[86] y José Villaseñor y Sánchez, en 1755, lo incluye entre los lugares más interesantes a las afueras de la ciudad de México.[87] Basarás subraya la singularidad del sitio, señalando su belleza y refiriéndose a la historia de su fundación. Además, en su deseo por mostrar la continuidad del pasado y del presente de la realidad de México, cuenta que en la época prehispánica los indígenas tenían allí una prisión y un lugar de sacrificios.[88] Desde el punto de vista estilístico, esta localidad está representada como un mapa del estilo de los que solían incluirse en las *Relaciones geográficas*.[89]

Otra de las atracciones de México era la caza de lagartos (fig. 242). Aunque esta escena no tiene precedente iconográfico alguno, era un tema que capturaba el interés de los europeos y que, según el autor, servía para ilustrar tanto la astucia de los indígenas como su temeridad. Basarás narra que para cazar a estos animales los indígenas se metían en el río en donde extendían su brazo y los tentaban con un palo que sostenían en la mano. Cuan-



do el caimán intentaba enganchar el brazo del indio, el palo atravesaba su quijada impidiendo que volviera a cerrarla; una vez hecha esta arriesgada maniobra arrastraban al animal con una cuerda hasta la orilla, donde lo mataban.[90] Mientras Basarás se sirve de este ejemplo para poner de manifiesto la naturaleza salvaje de los "indios", Palafox, en cambio, subraya con él su valor y destreza.[91] Haciendo caso omiso del referente etnográfico, la caza del exótico caimán por el indígena prometía igualmente suscitar la curiosidad del lector, de modo que resultaba un tema muy a propósito para incluir en la codificación de la vida colonial de Basarás.

PRODUCCIÓN Y REPRODUCCIÓN

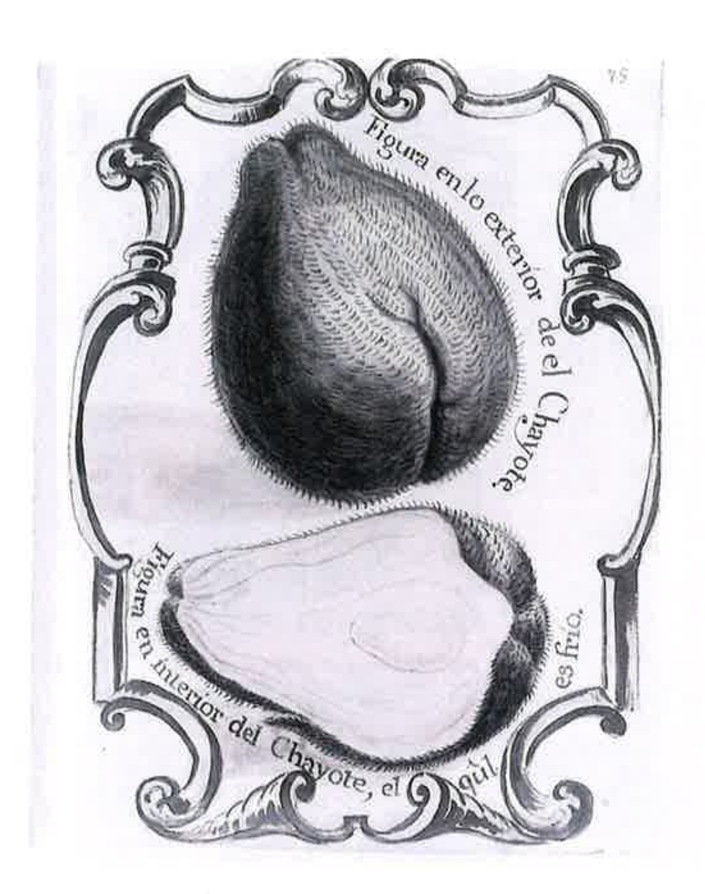
Parte del proyecto de Basarás abarca el retrato del comercio de México, de su flora y del mestizaje de sus razas. Estos motivos subrayan el papel de la colonia como generadora de bienes materiales y como lugar de la proliferación de híbridos. Cuarenta y cinco dibujos del manuscrito están dedicados a las actividades comerciales de los indígenas según la región (figs. 243-244). Desde el punto de vista de la historia del arte, la representación de gritos o vendedores ambulantes se remonta al siglo XVI y llegó a ser muy popular en los siglos XVII y XVIII.[92] Basarás introduce estas ilustraciones comentando que son "Diseños en los cuales puntualmente se demuestran indígenas de los comarcanos de México, sus vestuarios, ejercicios y comercios".[93] Los personajes, empero, aparecen en un redondel rococó del tipo que se solía reservar para los retratos, lo que confiere a los modelos de los varios "ejercicios" un aura de idealización. Esta forma de exhibirlos contrasta notablemente con lo que señala Basarás acerca de los hábitos de trabajo de los nativos: "Son los indios de Nueva España muy hábiles en todo ejercicio de manos, pero muy flojos, y poco o nada apreciadores de su trabajo: embusteros en extremo, y su mayor conato es ver como pueden engañar a un Europeo".[94] Como indica el texto, las imágenes definen el papel de esta posesión del Imperio como suministradora de bienes mate-



243 India de Tlanepantla cuyo ejercicio es cultivar chirimoyas, "Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y philipinos" (1763), Joaquín Antonio de Basarás, Hispanic Society of America, Nueva York.



244 Indio de Cuautitlán cuyo ejercicio es hacer y vender tinajas y jarros, "Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y philipinos" (1763), Joaquín Antonio de Basarás, Hispanic Society of America, Nueva York.



245 Figura en lo exterior del chayote, "Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y filipinos" (1763), Joaquín Antonio de Basarás, Hispanic Society of America, Nueva York.



246 Figura y tamaño del plátano guineo; figura en lo exterior y el interior de la guayaba, "Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y philipinos" (1763), Joaquín Antonio de Basarás, Hispanic Society of America, Nueva York.

riales, y muestran a sus distintos tipos humanos de la forma más atractiva.

Las representaciones de las frutas han de interpretarse bajo el mismo prisma (figs. 245-246). El manuscrito contiene dieciséis ilustraciones de "algunas frutas de Nueva España que no las hay en la Europa" y describe su aspecto externo e interno, su sabor y su "temperamento", esto es, su efecto sobre el cuerpo humano.[95] Como ya hemos visto, esta manera de clasificar la flora colonial era habitual en los tratados de historia natural y en los libros de viajes al menos desde el siglo XVI (fig. 70). Las representaciones de frutas y verduras aparecen también en numerosas pinturas de castas (figs. 130, 140, 203). Estas imágenes son tanto representaciones de la fertilidad que diferenciaba a la colonia de Europa, como objetos de curiosidad y una fuente inagotable de riqueza.

Además de hacer énfasis notable sobre las actividades comerciales y la flora de la colonia, un componente esencial del proyecto de clasificación de Basarás lo constituye su descripción del mestizaje. La enumeración que este autor hace del sistema de castas es valiosa porque articula claramente muchos de los conceptos de la época con respecto al proceso de entrecruzamiento de razas. Según Basarás, si los españoles se mezclaban sólo con indígenas, la sangre de éstos se podía purificar y volver a ser española, pero si la mezcla era de español o indígena con negro nunca se podía purificar y retornar a ser española o indígena. Tras enumerar las diferentes castas de la colonia —cuyo número fija en diecinueve— Basarás asevera:

> Estas, entre la inmensa especie de gentes de Nueva España son las principales castas o generaciones que hay en ella, originadas de las introducción de los negros [...] el cual, a haberse libertado de la mezcla de aquella nación fuera ya en el presente tiempo todo de españoles sin adulterio alguno, mediante a que siendo el indio nación limpia, sale, unida con el español, a serlo perfectamente al tercer grado" [por tercer grado entiende la mezcla de indio y castizo, que torna a español].[96]

Esta sección se ilustra con diecinueve ilustraciones que seguramente derivan del conocimiento del autor de las populares series de castas, aunque ofrecen algunas nove-

dades interesantes (figs. 247-249; 251).[97] Estas diferencias sostienen una relación evidente con el hecho de ser insertadas en el mundo del texto, en donde determinados conceptos se podían articular con palabras además de con imágenes. Un ondulado marco rococó divide las composiciones en dos partes: en el registro superior se ve a la pareja mestiza con su progenie en un ambiente exterior poco definido y con una inscripción ensartada en el marco que identifica la mezcla racial representada. En el registro inferior hay una décima que hace referencia al proceso de mestizaje y al producto resultante; algunas de estas décimas incluyen una moraleja, y la idea general que transmiten es que las combinaciones raciales son resultado de la providencia de la naturaleza. Pero aunque se elogian las mezclas que tornan al polo blanco, se reconviene fuertemente a las del hombre blanco con mujer negra o mulata. Basarás asienta que los españoles preferían a las negras y a la mulatas por ser mejores amantes, pero no duda en aseverar que esas relaciones sólo servían para "confundir" su sangre y dañar a su linaje.

Al igual que en las pinturas de castas, la posición de la pareja y su hijo lo sugiere su atuendo y, en ocasiones, también su ocupación o comportamiento. En la ilustración que representa la primera mezcla de la jerarquía, la de una india y un español, que engendra un mestizo, el español figura como mercader (fig. 247). La pareja que representa la mezcla de una mestiza y un español, de la que nace una castiza (fig. 251), luce un rico atuendo y está situada en una escena de ocio, lo que no sucede con los cruces de negros y su progenie. Así, por ejemplo, en la combinación de una india y un lobo que produce un tente en el aire (fig. 248), se ve a los personajes desempeñando sus respectivos oficios. El hombre es aguador y la mujer vende pollos. Los andrajos que visten el padre y el hijo ponen de manifiesto la clase social del grupo. En la mezcla de un indio y una negra, que da un cambujo (fig. 249), el elemento negro se traduce en violencia doméstica y degeneración, pues la pareja aparece peleando.

La incorporación de un poema con un mensaje en las imágenes del manuscrito de Basarás establece una diferencia formal con respecto a los cuadros de castas. Los emblemas, que se componían de un breve lema, una imagen y un epigrama explicativo, formaban una de las partes integrales de la cultura renacentista. El género, inventado por Andrea Alciati en 1531, se consideraba un elegante pasatiempo destinado a fomentar el ingenio y a ilustrar. Fue tan popular que tuvo varios adeptos en el siglo XVI, entre ellos los escritores españoles Sebastián de Covarrubias, Juan de Borja y Hernando de Soto (fig. 250).[98] Basarás recurre a esta modalidad para instruir sobre los efectos del mestizaje en la colonia. En su caso,







la inscripción equivale al lema, en tanto que la combinación de *res picta* y poema sirve de entretenimiento al lector y vuelve tangible la moraleja. Los emblemas eran también una forma culta de expresión. De hecho, que Basarás eligiera este género concuerda con el tono del resto del libro, salpicado de citas en latín y *exempla*. Al elegir el emblema moralizador, Basarás no sólo rinde constancia de su opinión sobre el mestizaje, sino que también afianza su posición de superioridad: racialmente como español e intelectualmente al elegir dicha forma de expresión culta.

Como he intentado demostrar, la clasificación de la realidad colonial no puede considerarse como una empresa fortuita. Basarás, apoyándose en el proyecto ilustrado de construir la sociedad según las leyes de la naturaleza, la fracciona en una serie de componentes arbitrarios. En su obra, el conocimiento de la historia colonial, de su población y de sus recursos naturales, entre otras cosas, tenía como fin provocar sorpresa, pero además se identificaba con el consumo. En su documento, la realidad está manipulada para informar, entretener y suscitar curiosidad en el lector pero, sobre todo, para hacer valer la hegemonía intelectual y física de los españoles en las colonias. Basarás, como tantas otras personas de la época, iguala la diversidad racial, y por ende la social, con una escala natural del

249 De indio y negra, sale cambujo, "Origen, costumbres, y estado presente de mexicanos y philipinos" (1763), Joaquín Antonio de Basarás, Hispanic Society of America, Nueva York.

247 De india y español, sale mestizo, "Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y philipinos" (1763), Joaquín Antonio de Basarás, Hispanic Society of America, Nueva York.

248 De india y lobo, sale tente en el aire, "Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y philipinos" (1763), Joaquín Antonio de Basarás, Hispanic Society of America, Nueva York.


MORALIZADAS. 67

Nihil tam volucre quàm maledictum.

No ay que que tanto buele
Como lo que mal se habla.

Antes que la lengua mueuas
Para ofender al mas triste,
Puedes creer que le diste
De su agrauio tristes nueuas.
El que agrauia, tarde apela
Por mas que la injuria borre:
Que lo bien hablado corre,
Y lo mal hablado buela.

I 3 E S

250 Emblema moralizador, *Emblemas Moralizadas* (1599), Hernando de Soto, Biblioteca Nacional, Madrid.



251 De mestiza y español, sale castiza, "Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y philipinos" (1763), Joaquín Antonio de Basarás, Hispanic Society of America, Nueva York.

ser. El hecho de que alabe la variedad en tanto que proyecto divino inmanente justifica a satisfacción las descripciones seudocientíficas que hace de los habitantes de las colonias; de este modo, en su relato lo normal —los españoles— y las desviaciones —los indígenas y las castas— se presentan como categorías "naturales". Como ha señalado el crítico literario Stephen Greenblatt, muchos europeos que escribieron sobre el Nuevo Mundo proyectaron sus propias ideas en los objetos que describían; sus relatos nos revelan más de su propia práctica de representar las cosas que del objeto representado; el manuscrito de Basarás constituye un buen ejemplo de ello.[99]

DESCRIPCIÓN DE LA COLONIA: HACIA UNA COMPARACIÓN DE LAS PRÁCTICAS DISCURSIVAS DEL SIGLO XVIII

La ecuación producción-reproducción no es exclusiva de Basarás, como tampoco lo son los comentarios sobre los paseos de la ciudad de México o la "naturaleza" de los indígenas. Los acontecimientos del Nuevo Mundo circulaban en las conversaciones y movían la curiosidad; además, desde el siglo XVI, fueron muchos los autores que pretendieron codificar la información de su época. En esta sección, se analizan cuatro tratados contemporáneos al de Basarás; tres de ellos de la autoría de españoles en México, el cuarto es de pluma de un novohispano. Nuestro propósito al centrarnos en estos tratados no es tanto integrarlos en el análisis del manuscrito de Basarás como subrayar los planteamientos, a menudo similares, en el momento en que se dan a la tarea de describir la colonia, en particular en lo que atañe a su selección de temas. Al analizar estas obras, consideramos el espacio desde donde "hablan" estos autores y al hacerlo, contribuyen a cambiar o mantener los sistemas de valores que sustentaban el poderío colonial.[100] Además considero el hecho de que las obras estaban planteadas como libros de viajes, tratados panegíricos o compilaciones misceláneas. A menudo los historiadores del arte se han basado en ellas para confirmar acontecimientos puntuales, reconstruir monumentos artísticos e identificar la cultura material, evidencias que sin duda han resultado de gran utilidad. Sin embargo, estas obras no se han estudiado en términos de su construcción general, de la deliberada selección de material que ofrecen y de las actitudes que adoptan sus autores. Asumiendo este punto de vista más holístico, emergen a la luz las estrategias de que echaron mano estos autores para construir una imagen de la colonia.

En 1763 —la misma fecha del tratado de Basarás— el capuchino español Francisco de Ajofrín escribió su *Diario del viaje que por orden de la sagrada congregación de propaganda fide hizo a la América septentrional en el siglo XVIII.* Ajofrín había viajado a México a recabar limosnas para apoyar la actividad misionera del Tíbet —experiencia que merecía registrarse en un diario, sobre todo cuando el público europeo, a menudo confundido por las diversas noticias que recibía, valoraba cualquier información sobre el Nuevo Mundo. De modo que no es casualidad que Ajofrín declare al principio: "En punto de noticias, si hubiera de hablar en la Europa, entrara con alguna desconfianza de no ser creído, y luego me sacarían aquel refrancillo, que ya peina algunas canas: *A luengas tierras, luengas mentiras*".[101] Sin embargo, su libro de viajes no estaba destinado a la imprenta y se conservó en forma de manuscrito hasta el siglo XX.[102] Ello no significa que no se planteara como lectura. De hecho, a lo largo del texto Ajofrín hace comentarios destinados a sus lectores imaginarios y afirma que añadió la introducción previendo que, después de su muerte, el libro iría a parar a una biblioteca y que podría ser consultado por el público. En la introducción hace hincapié en los títulos que podría haberle puesto a su diario, entre los cuales cabe destacar "Noticias curiosas".[103] De hecho, las palabras "curioso" y "raro" abundan a lo largo de la obra y no cabe duda de que su selección de materiales obedece en gran medida a su deseo de facilitar una variedad de información novedosa y veraz respaldada por la "experiencia".

Como era de esperarse, Ajofrín ofrece un pormenorizado relato de su itinerario, mencionando los productos locales y la población de cada ciudad. Al ser fraile, le interesan particularmente los diferentes centros religiosos que hay en el país y las formas de devoción local —de ahí su prolija disquisición sobre la Virgen de Guadalupe y su recopilación de estampas populares con las distintas advocaciones religiosas y otros temas devotos.[104] Al igual que Basarás, brinda variados datos sobre diversos aspectos de la colonia, insertando listas de los arzobispos y virreyes, y detalles sobres los edificios más destacados, los volcanes más notables, las rentas que se extraían de productos coloniales para la Corona, la extracción de plata y otros minerales, los recursos naturales, etcétera. Estas evidencias abundantes se vuelven apoyos valiosos para identificar la cultura material de la época, y revelar, además, el bagaje cultural con que Ajofrín se enfrentó a la sociedad colonial y lo que optó por destacar como más importante.

Una parte considerable de su diario se reserva a los pueblos y costumbres de México. Tras describir el aspecto físico de los indígenas y sus diferentes atuendos prosigue reseñando su "naturaleza". Sus comentarios se basan claramente en la opinión de Palafox, al que cita en el texto: los epítetos con los que describe el carácter de los

indígenas se centran en los términos "miserables", "trabajadores", "devotos" y "leales súbditos"; también señala que los indios eran mayormente buenos músicos y diestros artesanos, además de ser perfectamente racionales y capaces de aprender cualquier cosa. En cuanto a sus vicios, señala los mencionados por Palafox —su afición a la bebida y la lujuria.[105] Cuando describe a los indios bárbaros de México, Ajofrín pretende convertirlos en dignos rivales de los españoles comentando que "apenas se distinguen de los europeos en la estatura, facciones y color"; esta advertencia remite al concepto que por aquel entonces se tenía del noble salvaje.[106]

En términos generales, la idea de Ajofrín sobre los indígenas cristianizados se basaba en Palafox y seguramente en otros religiosos a los que trató durante su estancia en la Nueva España. Su primera impresión al arribar a la ciudad de México, empero, es muy diferente de la idea intelectual que se había forjado de los nativos. Según él, la capital ofrecía considerables contrastes "pero no obstante que hay tanta grandeza en México, caballeros tan ilustres, personas ricas, coches, carrozas, galas y extremada profusión, es el vulgo tan crecido número, tan despilfarrado y andrajoso, que lo afea y mancha todo, causando espanto a los recién llegados de Europa".[107]

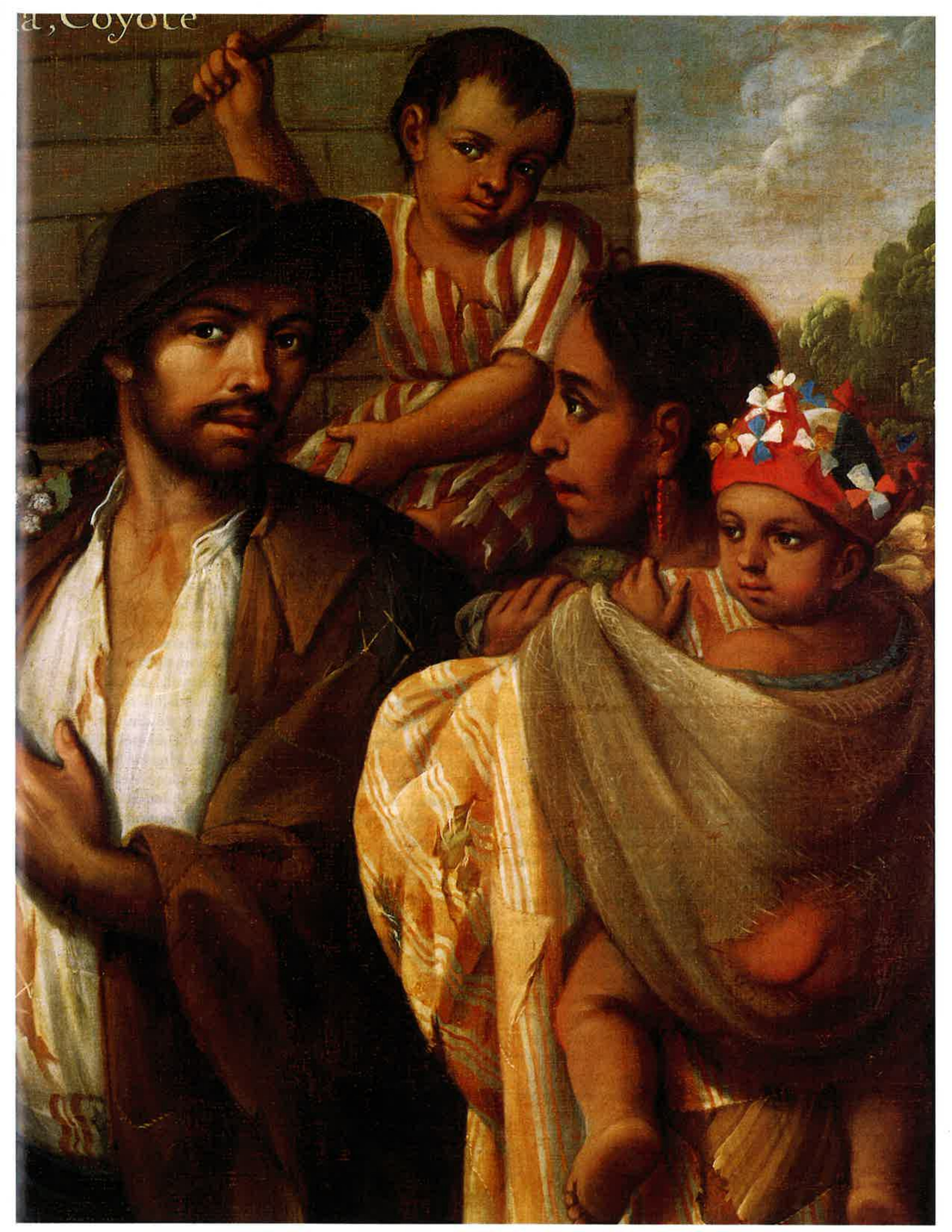
Ajofrín pasa por alto el hecho de que entre el "vulgo andrajoso" había "indios", término con el que seguramente se refería a los mestizos de México. De hecho, dedica un importante pasaje de su diario a los mestizajes de la colonia. Suscribe la idea generalizada entre la elite de que las castas pervertían a los nativos y sostiene que "con el motivo de haber venido a poblar las Indias varias castas de gentes, han resultado diversas generaciones, que mezcladas todas, han corrompido las costumbres de la gente popular".[108] Luego enumera las "principales" castas del país. Es muy probable que la lista se la facilitara un miembro de la elite española o criolla que hubiera conocido durante su viaje. Teniendo en cuenta que trató al pintor Miguel Cabrera, con quien trabó conversación, y que menciona a algunos de los artistas más famosos de la época, entre otros José de Páez, se puede suponer que vio algún conjunto de estas pinturas, tal vez en el taller de alguno de estos artistas, en donde apuntaría los nombres de las mezclas.[109] Además, no es aventurado imaginar que estas pinturas funcionaran a manera de recurso mnemotécnico durante sus conversaciones con los artistas y con otros españoles acerca de la supuesta naturaleza de los mestizos. Al hacerse eco de la opinión común entre la elite, Ajofrín tipifica los presuntos rasgos de las castas de la manera siguiente: "Los lobos, cambujos, y coyotes, es gente fiera y de raras costumbres. Los albinos se llaman así porque son sumamente blancos, hasta el cabello; son cortos de vista, y se ha observado que viven pocos años. Torna atrás o salta atrás llaman porque vuelve al color pardo de sus antecesores. Tente en el aire, porque ni es blanco ni negro. [...] A toda gente blanca llaman españoles".[110]

Una parte del proyecto de clasificación de Ajofrín comprende la enumeración de los lugares de recreo más importantes de México, como el Paseo de Ixtacalco, así como su peculiar flora y fauna. Subraya la fecundidad de la Nueva España como prueba de su mítica opulencia; por eso afirma sin rodeos que en México "no hay moneda alguna sino de oro y plata".[111] Además insiste en resaltar la "bizarría" colonial, lo que le lleva a confirmar la estereotipada idea de que ese país era un "Mundo propiamente nuevo, o al revés del viejo".[112] Al incluir la fauna y la flora de México y al enumerar meticulosamente los nombres locales y sus expresiones, pone de manifiesto su interés, evidentemente ilustrado, por la clasificación.

Tal vez más próxima al proyecto de Basarás se encuentre la *Idea compendiosa del reino de Nueva España*, obra escrita en 1774 por Pedro Alonso O'Crowley, que permaneció en manuscrito hasta el siglo XX.[113] O'Crowley descendía de una familia irlandesa asentada en Cádiz. Al igual que Basarás, era comerciante y, por sus negocios, a partir de 1764 y durante diez años, emprendió repetidamente la travesía entre México y Cádiz. Su ocupación sumamente lucrativa le permitió reunir un gabinete de curiosidades en su ciudad natal.[114] O'Crowley era conocido no sólo como famoso coleccionista de arte sino también como miembro distinguido de varias sociedades científicas europeas. Su *Idea compendiosa* es un típico proyecto "ilustrado" de cuantificar y clasificar la realidad colonial. El tratado, escrito a manera de opúsculo sobre México, contiene información procedente de diversas fuentes escritas y de su experiencia directa. Se refiere a la geografía de México, los productos locales, el gobierno, las misiones, la población, los virreyes, las advocaciones religiosas, la historia prehispánica, las tribus indígenas, entre otros. Al igual que Basarás, complementa su relato con dibujos.

Una parte considerable del manuscrito se aboca a informar sobre los presidios del país y sobre la población salvaje del norte de México. No cabe duda, como ha señalado Seán Galvin, traductor y editor de la versión de esta obra en inglés, de que O'Crowley refleja la preocupación ingente de la elite sobre la precaria situación del septentrión novohispano, amenazado constantemente por la infiltración de potencias europeas extranjeras.[115] Sin embargo, el tema de los indígenas pretendía también suscitar curiosidad. No es fortuito que O'Crowley ofrezca prolijas descripciones de los indios gentiles y de los cristianizados y que las acompañe con ilustraciones (figs. 252-254). De hecho, una sección entera de su tratado des-

Miguel Cabrera, *15. De mestizo y de india, coyote*, 1763 (detalle fig. 120).


a, Coyote

cribe exclusivamente el estado de los indígenas de México. Según O'Crowley, la degradación de éstos encontraba su causa tanto en su afición a la bebida y su supuesta holgazanería, como en la explotación de que eran sujetos por los españoles.[116]

La obra del gaditano asimismo se detiene en la mezcla de razas o linajes de la colonia. Tras enumerar las castas de México (que fija en quince), explica cómo la sangre india por oposición a la negra podía redimirse:

> Las calidades y linajes de que estas castas se originan son español, indio y negro; sabido es que de estas dos últimas ninguna disputa al español la dignidad y estimación, ni alguna de las demás quiere ceder a la del negro, que es la más abatida y despreciada. [...] Si el compuesto es nacido de español e indio, sale la mancha al tercer grado, porque se regula que de español e indio sale mestizo, de éste y español castizo, y de éste y español sale ya español [...] porque se encuentra que de español y negro nace el mulato, de éste y español morisco, de éste y español tornatrás, de este y español tentenelaire, que es lo mismo que mulato, y por esto se dice y con razón que el mulato no sale de mixto, y antes bien como que se pierde la porción de español y se liquida en carácter de negro, o poco menos que es mulato. Por lo que respecta a la confección de negro e indio sucede lo mismo, porque se gradúa de este modo: de negro e indio, lobo; de éste e indio chino, de éste e indio albarazado, que todos tiran a mulato.[117]

Como ya se ha revisado en el capítulo segundo, la opinión de O'Crowley (como la de Basarás) difiere notablemente de la de Gumilla en *El Orinoco ilustrado, y defendido* donde presenta la posibilidad de que los negros enmienden su sangre. Esta idea circulaba generalizadamente en la elite española que insistía en degradar a los negros con el fin último de garantizar la superioridad de los europeos. Al igual que Basarás, O'Crowley complementa su descripción con dibujos, mismos que quizá copiara de alguna serie de castas, tal vez una en su propia colección o gabinete (figs. 255-256).[118]

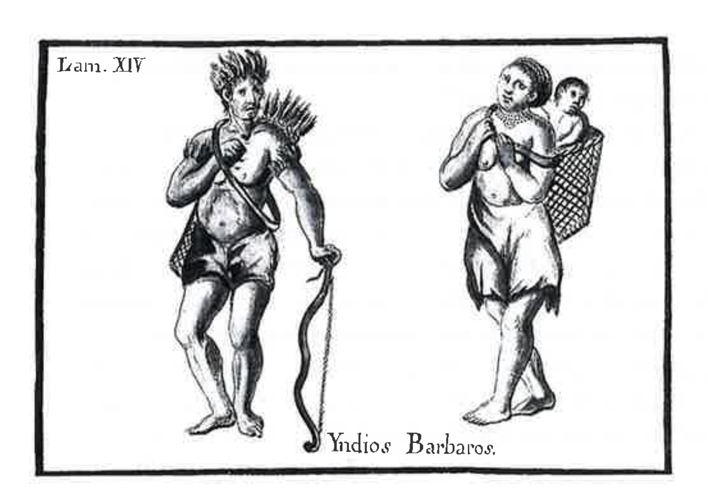
Como parte de su proyecto de clasificación, O'Crowley incluye también un capítulo sobre los "Árboles, frutas, aves y animales" de México, acompañado por ilustraciones (figs. 257-258). Con él pretende engrandecer la exuberancia de la Nueva España y presentar muestras de su flora y su fauna distintas de las europeas. Sin embar-



252 Indios caciques, *Idea compendiosa del reino de la Nueva España* (1774), Pedro Alonso O'Crowley, Biblioteca Nacional, Madrid.



253 Indios más comunes, *Idea compendiosa del reino de la Nueva España* (1774), Pedro Alonso O'Crowley, Biblioteca Nacional, Madrid.



254 Indios bárbaros, *Idea compendiosa del reino de la Nueva España* (1774), Pedro Alonso O'Crowley, Biblioteca Nacional, Madrid.



255 5. Español y mulato, morisco, 6. Español y morisco, albino, *Idea compendiosa del reino de la Nueva España* (1774), Pedro Alonso O'Crowley, Biblioteca Nacional, Madrid.



256 7. Español y albino, torna atrás, 8. Español y torna atrás, tente en el aire, *Idea compendiosa del reino de la Nueva España* (1774), Pedro Alonso O'Crowley. Biblioteca Nacional, Madrid.

go, se adhiere a la idea común en Europa sobre la supuesta degeneración americana. Así, por ejemplo, comenta que, a pesar de la abundancia de alimentos y riqueza que había en México, lo que ciertamente atraía a muchos europeos, la naturaleza humana allí se degradaba.[119] Además, le parece insufrible tratar con los mestizos. Aunque estas personales ideas se ven como insólitas para los lectores actuales —a pesar de referirse al pasado—, ésta es la clase de comentario "ilustrado" que denotaba refinamiento y conocimiento en el siglo XVIII. Por lo general, la compilación miscelánea de O'Crowley prolonga un tipo de discurso "curioso" iniciado después de la Conquista para rellenar los "espacios imaginarios" —por utilizar sus propios términos— anteriormente poblados por todo tipo de quimeras.[120]

La necesidad de imaginar a México como lugar único, aunque con un propósito diferente, se ejemplifica en la obra de Juan Manuel de San Vicente. Mientras que Ajofrín calificaba a México como una Europa invertida, y O'Crowley decía del mismo ser un país "rico" pero degenerado, San Vicente lo describe como un "paraíso terrenal" en su *Exacta descripcion de la magnífica corte mexicana, cabeza del nuevo americano mundo significada por sus essenciales partes, para el bastante conocimiento de su grandeza,* obra publicada en Cádiz en 1768.[121] Si bien San Vicente fue un funcionario español que vivía en la ciudad de



257 Cacao, *Idea compendiosa del reino de la Nueva España* (1774), Pedro Alonso O'Crowley, Biblioteca Nacional, Madrid.



258 Pájaros, *Idea compendiosa del reino de la Nueva España* (1774), Pedro Alonso O'Crowley, Biblioteca Nacional, Madrid.

México, el tono panegírico de su tratado lo acerca más a los discursos de orgullo criollo, tales como la *Grandeza mexicana*, de Balbuena o el *Tratado de la ciudad de México* de Vetancurt, y el tipo de evidencias que arroja son de sumo interés. Al igual que Basarás, empieza su compilación con un relato sobre los emperadores mexicanos prehispánicos y se justifica en estos términos: "He traído esta prolija relación del Antiguo Imperio [de México], por ser una de las circunstancias que verdaderamente hacen grande a esta corte, respecto de tener por sus hijos (aunque infieles) once tan grandes y esclarecidos emperadores".[122] Es decir, que se ofrece el pasado precolombino para legitimar la singularidad del país y sentar las bases del resto de la descripción; concluye solemnemente con un comentario sobre la Virgen de Guadalupe, de la que cita el famoso versículo del Salmo 147, 20: *Non fecit taliter omni nationi*, señalando, así, la distinción que Dios hizo a México con la aparición de la Virgen. La Virgen de Guadalupe aparece como protagonista en la pintura de castas de Luis de Mena junto con los frutos de la tierra, los famosos retiros de la ciudad y su propio santuario (fig. 259), lo que nos acerca a la manera en que dicho cuadro pudo haber sido interpretado en su tiempo.[123]

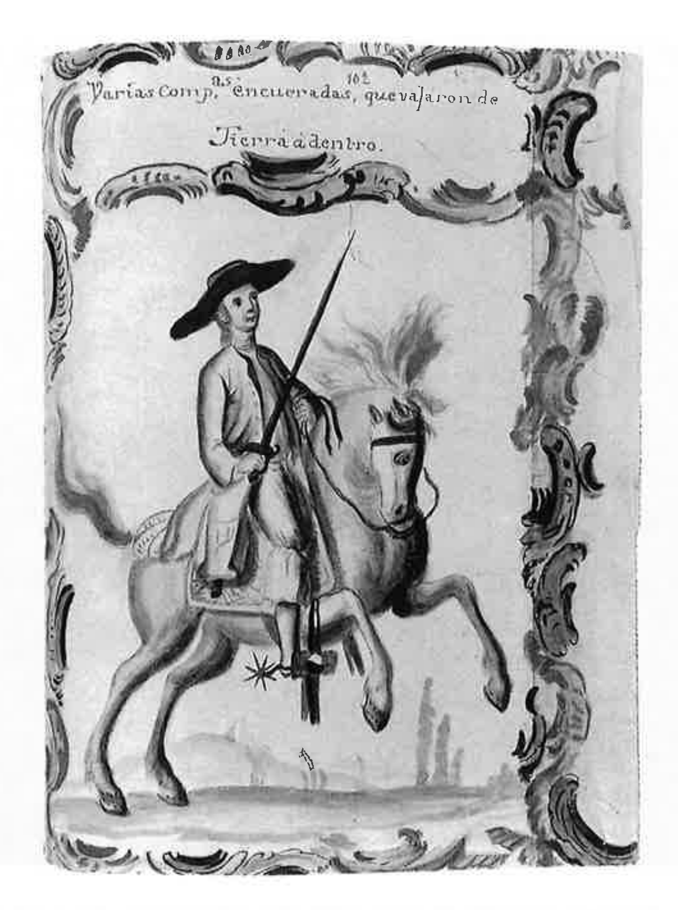
Entre los múltiples datos que ofrece San Vicente cabe citar su descripción de los edificios seculares y religiosos más salientes de México, y su crónica por orden alfabético de las frutas del país. En realidad, podría afirmarse que el tropo de la abundancia es el *leitmotiv* del libro de San Vicente. Dedica también una amplia sección a la milicia de México y a describir sus costumbres.[124] Esto es interesante si tomamos en cuenta el manuscrito de Basarás, que incluye diecisiete dibujos de las tropas de México creadas en 1762 (figs. 260-261).[125] En ese mismo año, España había entrado tardíamente en la Guerra de los Siete Años contra Gran Bretaña; dado que la totalidad de los recursos españoles se habían desviado a esta contienda, era preciso que México contara con su propia defensa. Los dibujos de Basarás representan el proyecto



259 Luis de Mena, *Pintura de castas*, c. 1750, óleo sobre lienzo, 120 × 104 cm. Museo de América, Madrid.



260 Compañía de 50 hombres de fusileros, de tintureros, arcabuceros y bordadores, "Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y philipinos" (1763), Joaquín Antonio de Basarás, Hispanic Society of America, Nueva York.



261 Varias compañías encueradas que bajaron de tierra adentro, "Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y philipinos" (1763), Joaquín Antonio de Basarás, Hispanic Society of America, Nueva York.

inicial de la colonia de organizar una milicia local antes de que el gobierno imperial trazara un plan oficial para crear un ejército colonial en 1764.[126] La presencia de estos dibujos suponía, por un lado, la afirmación de la hegemonía española sobre su colonia y, por otro, la posibilidad de mostrar sus variados atuendos y tipos raciales —había batallones de pardos (mulatos) y de morenos (negros libres).

Un deseo similar de exhibir las fuerzas militares del país junto con la Plaza Mayor y su gente se aprecia en un cuadro anónimo de 1786 (fig. 262). Los números que figuran en el lienzo hacen referencia a una leyenda dentro de una cartela flanqueada por figuras alegóricas de la Nueva España (una mujer nativa) y España (Hércules). En la Plaza Mayor, delante del palacio virreinal, el virrey Bernardo de Gálvez, conde de Gálvez (1785-1786) se dispone a pasar revista a la compañía de fijo de la Corona donde se agrupa también su pequeño hijo, Miguel de Gálvez. El virrey monta a caballo mientras sale de palacio rodeado por la población local, entre la que despunta un pordiosero lisiado en primer plano y una vendedora indígena que ofrece su mercancía a dos niños indigentes. Es posible que el cuadro se ejecutara por encargo del virrey o de un alto mandatario militar español. *El Parián* también incluye entre sus diferentes habitantes un número de milicianos vestidos de blanco conocidos como "blanquillos" (fig. 3), al igual que el primer cuadro de la serie de Islas en donde se ve un español vestido con este uniforme (véase fig. 126). Las imágenes muestran que en la época el ejército se consideraba ya como un aspecto esencial de la vida novohispana que merecía ser destacado.

En su *Breve compendiossa narracion de la ciudad de México, corte y cabeza de toda la America septentrional* de 1777, el criollo Juan de Viera también encomia la grandeza de México. El texto, conservado como los demás arriba mencionados en forma manuscrita hasta el siglo XX, tenía como destinatario prefigurado al público europeo.[127] Viera expone sus motivos para escribir este texto:

262 Anónimo, *Inspección de tropas*, 1786, óleo sobre lienzo, 132 × 216,5 cm. Colección particular.

> A persuasivas instancias de algunos amigos europeos, a quienes no les preocupa la ciega pasión del espíritu nacional, deseosos de hacer sabedores en su patria las grandezas de esta corte, si no ignoradas por allá, a lo menos no creídas, pues es cierto que cuando oyen nombrar a la América, se hacen cargo que ésta es una tierra inculta, llena de errores y supersticiones, de encantos y hechicerías, pues cargan a los viajeros de la América de muchísimas reliquias para defenderlos de encantos imaginarios, los lloran como que ya no los han de volver a ver, sin hacerse cargo que los intereses del oro y la plata, de las dignidades y empleos a que por sus caudales son exaltados, es lo que les hace olvidar su patria y nacimiento, sus padres y parientes y nunca, o muy rara vez vuelven a reconocer la cuna en que fueron arrullados, y así, yo escribo para que conozca el orbe todo, que este embeleso proviene de la abundancia, de la riqueza y hermosura de este hemisferio.[128]

En la escritura de Viera el lector se enfrenta a una pormenorizada descripción de los edificios seculares y religiosos que descollaban en México, así como las formas de diversión de sus habitantes, los mercados, los alimentos, etcétera. La narración de los oficios coloniales propagaba la imagen de una sociedad industriosa y próspera: a manera de respuesta contra los comentarios infun-

Anónimo, *Inspección de tropas*, 1786 (detalle fig. 262).



dados de algunos europeos que aseveraban que la población de México era predominantemente ociosa e inculta.[129] Como parte del incentivo patriótico de Viera dirigido a sus "amigos europeos", incluye una lista de la fruta y el pescado de México, sus principales plazas y sus pintores. Es decir, que enfatiza la exultante riqueza natural del país y el talento de sus habitantes. Para reforzar estas ideas menciona a la Virgen de Guadalupe como bastión divino de la ciudad y su más preciado tesoro.

Las frecuentes alusiones a México como "Teatro de Maravillas" era una expresión típicamente barroca que condensaba los conceptos de grandeza y ostentación. Si bien Viera elige muchos de los aspectos a que previamente habían recurrido Basarás, Ajofrín, O'Crowley y San Vicente para caracterizar a la colonia, su voz es la de un criollo. Por ello no es de sorprender que los indígenas y las castas estén manifiestamente ausentes de su crónica. Sin duda un comentario sobre la variada población del país habría complacido a los lectores de Viera, pero su empeño se centró más bien en destacar la riqueza de México, sin entrar en disquisiciones contenciosas sobre la población de su patria.

* * *

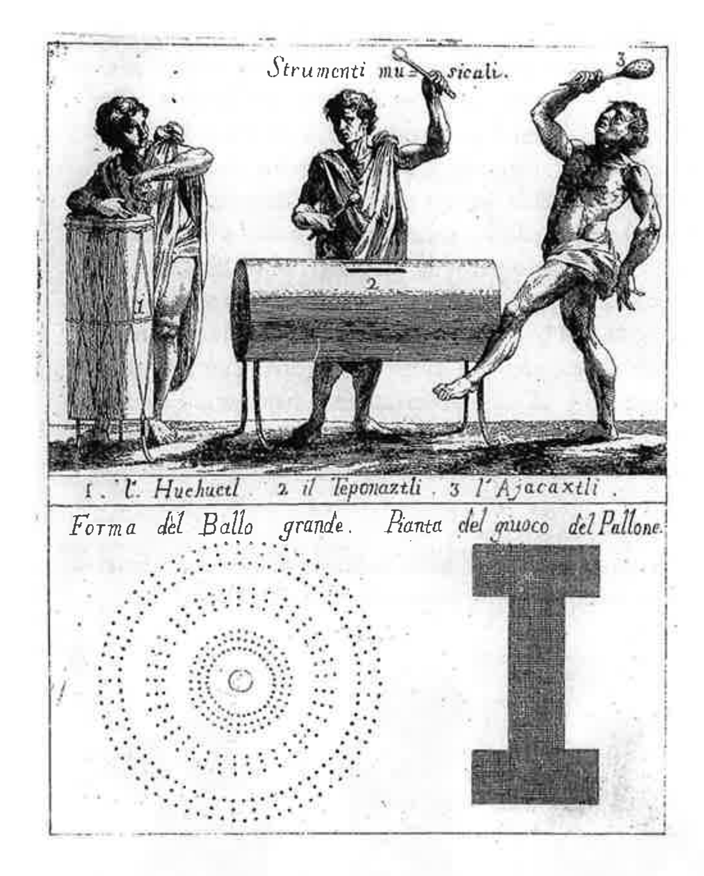
Al presentar juntas las obras que se comentan en este capítulo no pretendo sugerir que formen parte del mismo género literario, lo que sería una clara distorsión. Comparándolas, he hecho hincapié en que comparten una serie de recursos con el fin de describir la colonia, lo que es útil para contextualizar la obra de Basarás. Todas ellas denotan claramente la necesidad de clasificar la naturaleza; de ahí su énfasis en la historia natural, con listas de la flora y fauna del país y, en algunos casos, con discusiones sobre las razas de la colonia. En este sentido, reunidas se hacen eco del interés generalizado por clasificar el conocimiento fomentado por la Ilustración en Europa.

En realidad, ésta es la razón que orilló al jesuita mexicano exiliado en Italia, Francisco Javier Clavijero, a justificar en su introducción a su monumental *Storia Antica del Messico* (1780-1781) la inserción de un examen de la historia natural de México: "Persuadido igualmente por algunos amigos, escribí el ensayo de la historia natural de México que se lee en el libro primero, aunque yo no lo creía necesario, y muchos lo calificarían de inoportuno".[130] Clavijero, evidentemente, accedió a introducir en su obra dedicada al pasado prehispánico de México esta sección para complacer una petición de sus colegas europeos. También es el motivo que lo condujo a ilustrar su publicación con veinte grabados de la flora, la fauna y las costumbres de México, y de la indumentaria de los indígenas (figs. 263-265).[131] De hecho, la descripción del atuendo de éstos puede ser una reminiscencia de la pintura de castas, pues se sabe que el padre de Clavijero, Blas Clavijero nacido en España, familiar de pruebas del Santo Oficio de la Inquisición y administrador de las Reales Alcabalas de Puebla, poseía un cuadro de castas.[132]

Aunque aquí amplío mi marco de análisis y considero estas obras como parte de un proyecto de clasificación holístico, cabe recordar que los autores tenían sus propios motivos; de ahí las discusiones de Basarás y de O'Crowley sobre el comercio, el interés de Ajofrín por los asuntos religiosos y el tono abiertamente panegírico de San Vicente y de Viera. Sin embargo, el denominador común de estas obras es la pretensión de sus autores de pintar la

263 Trajes de mexicanos, *Storia Antica del Messico* (1780-1781), Francisco Javier Clavijero, Biblioteca Nacional, Madrid.





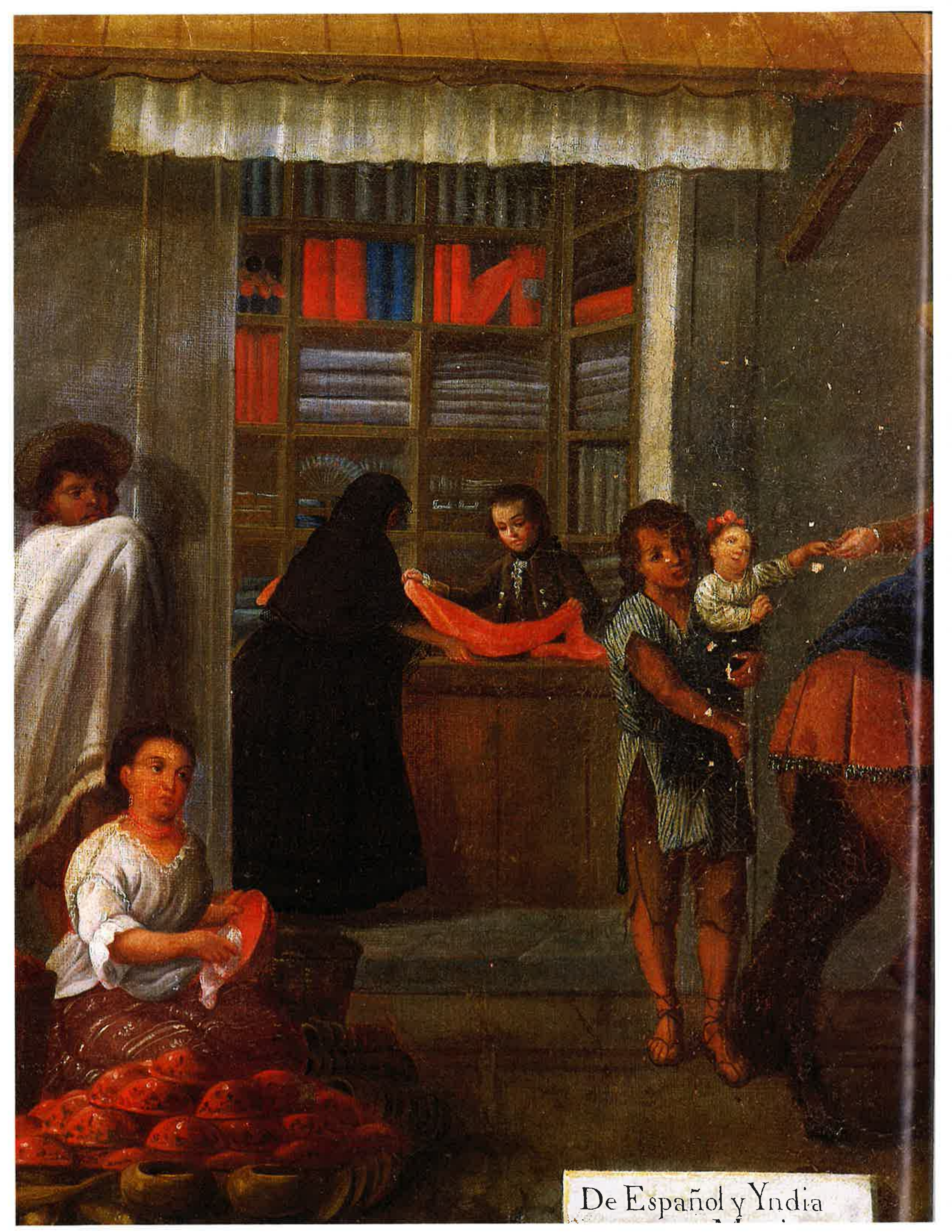
264 Instrumentos musicales mexicanos, *Storia Antica del Messico* (1780-1781), Francisco Javier Clavijero, Biblioteca Nacional, Madrid.



265 Flora mexicana, *Storia Antica del Messico* (1780-1781), Francisco Javier Clavijero, Biblioteca Nacional, Madrid.

vida colonial a una audiencia europea, algunos con el propósito de ensalzarla, otros para indicar su peculiar y asombrosa naturaleza. Al convertir la colonia en un espectáculo, no hay término más apropiado para describir su proyecto que el de "Teatro de Maravillas", utilizado por Viera.

La fusión en estos textos de las razas coloniales, los recursos naturales, los lugares de recreo y la patrona más importante —la Virgen de Guadalupe— se presenta igualmente en las pinturas de castas. Si analizamos los cuadros bajo el prisma de este tipo de textos, podemos hacernos una idea de cómo pudieron ser interpretados por algunos miembros de la sociedad de la época, sobre todo españoles. Sin embargo, no nos cabe la satisfacción hermenéutica de establecer una explicación colectiva y definitiva de los mismos. Al recurrir al manuscrito de Basarás como estudio de caso, he reparado en la aparente contradicción de una obra que a su vez idealiza y que hace de la realidad colonial un objeto meramente utilitario. Es así como la deliberada elección de categorías conlleva a una de las características principales de la Ilustración: la invención subjetiva de la realidad mediante su descripción y clasificación aparentemente objetivas.


De Español y Yndia

Observaciones finales: un género con varios significados

EN EL PRESENTE LIBRO QUEDA DE MANIFIESTO el esfuerzo por demostrar que la pintura de castas no es un género monolítico, sino uno que encierra múltiples significados simultáneos. El aspecto realista de las obras ha inducido a algunos especialistas a considerar que las obras plasmaban objetivamente el mundo cotidiano y que proporcionaban, así, una especie de acceso directo a la realidad de la época. Aunque la presencia de referentes tangibles en la pintura de castas necesariamente provee una visión de la sociedad colonial y sus costumbres, atendiendo a la manera en que las imágenes eran decodificadas dependía en gran medida de la experiencia de los propios espectadores. Algunos autores han insistido en limitar la "función" de las obras a ser ejemplos de un arte exótico orientado a un mercado europeo. Esta visión sobre la pintura de castas constriñe significativamente sus posibilidades interpretativas. A lo largo de este estudio se ha sostenido que el realismo de las obras es meramente probable ya que no se circunscriben al traslado fiel de la vida cotidiana. Por ello, en lugar de centrarnos en la "función" de las obras, un concepto por demás problemático y viciado, hemos preferido hacer lugar en el análisis al contexto histórico en el que las imágenes fueron creadas y adquirieron sus significados. Un aspecto importante es que, a pesar de que los cuadros de castas conforman un género y comparten un esquema básico de representación, éstos no siempre ilustran lo mismo ni fueron interpretados del mismo modo por las audiencias de la época.

En su nivel más elemental, la pintura de castas plasma la legendaria obsesión de españoles y criollos por la genealogía racial. Al principio del periodo colonial, la elite española poseía una idea clara del lugar que habrían de ocupar los distintos grupos de la colonia. Los españoles se situaron a sí mismos en la cúspide de la pirámide social, en tanto que los indígenas, exceptuando a sus propios caciques y nobleza, solían identificarse mayormente con la masa de tributarios. Los negros pertenecían al nivel más bajo de la jerarquía social. Aunque las relaciones sexuales entre españoles, indígenas y africanos tuvieron lugar desde el siglo XVI, el matrimonio entre estos tres grupos se volvió más común a partir de la segunda mitad del siglo XVII. Las autoridades españolas y criollas consideraron la proliferación de mestizos como una amenaza. El sistema de castas se inventó para clasificar a la gente en función de su supuesto porcentaje de sangre blanca, india o negra, una estrategia de resistencia de la nobleza ante cualquier intento de usurpación de sus privilegios y de su fuente de riqueza.

La división jerárquica de la sociedad también se justificaba a partir de su origen divino. La idea de desigualdad social tenía añejas raíces en la cultura europea, misma que se consolidó y emergió con fuerza en siglos posteriores por varios motivos, entre ellos garantizar la hegemonía de los "blancos" o españoles. Así, por ejemplo, en el siglo XII, Santa Hildegarda de Bingen afirmaba que "Dios ordena a los hombres [...] para que los de abajo no se alcen contra los de arriba, como lo hicieran Satanás y el primer hombre. [...] Dios dividió a su pueblo en la tierra en distintos niveles, al igual que sus ángeles en el Cielo están divididos en distintos grupos: ángeles y arcángeles [...], querubines y serafines".[1] El sistema de castas fue fruto directo de este concepto jerárquico medieval, sólo que en esta ocasión los españoles lo aplicaron a la creciente masa de mestizos. El Consejo de Indias articuló claramente esta idea en fecha tan tardía como 1806:

> No se puede negar que los distintos estratos y jerarquías son valiosísimos para la monarquía, porque sus graduales vínculos y relaciones de subordinación y dependencia apoyan y sustentan la obediencia y el respeto de los vasallos al rey; en América este sistema es necesario por muchas otras razones. Esto es, no sólo por lo lejano que está del Trono, sino también por el gran número de personas que, por su origen y perversa naturaleza, no pueden equipararse a los plebeyos de España y constituyen una especie muy inferior.[2]

Anónimo, *De español e india, nace mestiza*, c. 1785-1790 (detalle fig. 178).

Tanto los españoles como los criollos trataron de asignar un lugar a cada grupo híbrido, pero la sociedad colonial se distinguía por su extrema fluidez: mientras que muchos individuos "blancos" permanecieron al margen de la sociedad, muchas personas de origen mestizo lograron destacarse. Así por ejemplo, el pintor José de Ibarra, nacido en Guadalajara y cuyo nombre apareció en el libro de bautismos reservado para las castas como "mulato", firmó su testamento con el honorífico "don" que normalmente estaba reservado a los españoles.[3] Con todo y el incierto origen de Cabrera —se ha sugerido que sus padres fueran mulatos o mestizos—,[4] en la cúspide de su carrera Cabrera se describía a sí mismo como español y era ampliamente reconocido como tal.[5] Juan Patricio Morlete Ruiz nació en San Miguel de Allende como mestizo, pero tras su llegada a la ciudad de México y la consolidación de su fama se le conocía como "español". En el censo de la ciudad de México de 1753, tanto Ibarra como Cabrera y Morlete Ruiz se registran como "españoles".[6] En otras palabras, el prestigio social de estos artistas pesó más en cierto momento que su procedencia y sirvió para "blanquear" su identidad racial.

Aunque el tema de la identidad en México estuvo por igual ligado a cuestiones de clase y ocupación, la raza continuó siendo la metáfora principal que se empleaba para clasificar a la gente. La obsesión de españoles y criollos respecto del origen racial era legendaria, pero también lo era la ambigüedad de una lógica que pretendía justificar la división estamental de la sociedad mediante la raza. El manuscrito satírico de Anselmo Chreslos Jache titulado "Ordenanzas del Baratillo" ejemplifica de forma extraordinaria las limitaciones del sistema de castas y la incapacidad del gobierno imperial español de transmitir su retórica de control social.

La pintura de castas representa el ordenamiento de la sociedad y de este modo participa activamente en la propia construcción de la identidad racial. La forma en que operaba el sistema desde un punto de vista ideológico se corrobora mediante las inscripciones de los cuadros. Estas obras se proponían enseñar a los espectadores el patrón correcto de mestizaje para alcanzar el polo español o "blanco", superior por consenso. La mezcla con negros conducía indefectiblemente a un estatus inferior. El uso de la metáfora de la familia en la pintura de castas es un recurso eficaz para sugerir la posibilidad de permanente control, en especial durante una época en que la insubordinación y las revueltas se habían convertido en una amenaza constante contra el orden colonial. No es casual que las pinturas de castas comenzaran a crearse a los pocos años del famoso tumulto de 1692 en la ciudad de México. El uso del retrato familiar para describir la sociedad colonial implicaba cierto grado de desigualdad y de dependencia. En otras palabras: el vínculo del "amor" naturalizaba la verdadera relación de poder entre los cónyuges y proponía una imagen de armonía social. El "amor colonial" también entrañaba la posibilidad de "mejorar" la raza.

De hecho, el "aparato social de la alianza", por utilizar la expresión de Ann Laura Stoler, se centraba en el pacto legítimo como garantía de la homeostasis de la sociedad imperial española. Los matrimonios interraciales habían fungido asimismo como estrategia de gobierno en donde la conquista sexual se sumaba a otras formas de dominación.[7] El deseo de presentar a la sociedad colonial como un todo estable y armonioso es particularmente evidente en los primeros cuadros de castas que datan del primer cuarto del siglo XVIII. En esas obras se recalca la riqueza y la abundancia coloniales, al tiempo que se exhiben todas las castas en el mismo nivel, aunque los españoles siempre figuren como la raza dominante; esta idea se apoya principalmente en las inscripciones de las obras que siempre señalan lo mismo: algunos mestizajes albergan la posibilidad de un retorno a un polo racial puro (es decir, español) en tanto que otros no. La concepción de los cuadros de castas iniciales se enlaza con los discursos de orgullo criollo y la imagen que la elite española y criolla aspiraba proporcionar de la colonia a un público europeo, a saber, la de una sociedad compuesta por individuos mezclados que aceptaban su lugar en el escalafón social, que mantenía a los españoles en la cima. En otras palabras, los primeros cuadros de castas encarnan visualmente las formas de control de la elite dentro de un sistema de poder basado en las alianzas, y resaltan el éxito de su empresa al mostrar una sociedad vigorosa y floreciente.

Con todo, una imagen favorable de la sociedad colonial, de una sociedad no sólo próspera sino firmemente anclada a los sistemas de gobierno colonial, no era necesariamente la impresión que dichas obras podían impartir al otro lado del océano, según apuntaron algunos observadores de la época. El teólogo criollo Arze y Miranda impugnó el género, alegando que difundía la falsa noción de que en América todos estaban mezclados, lo que causaba gran daño a los intelectuales españoles y criollos. La intención que subyacía en los primeros cuadros de castas era proyectar una imagen de esplendor y de singularidad; el mestizaje se revelaba como un elemento de la ecuación que confería su peculiaridad a México y contribuía en parte a su *civitas*. Sin embargo, la interpretación que se hacía de las obras, dentro y fuera de la colonia, no era unívoca, como pone de manifiesto Arze y Miranda.

Las tensiones y contradicciones que encierra el género están claramente articuladas en algunos textos ilustrados. De hecho, los opúsculos que describen la colonia a partir de la segunda mitad del siglo XVIII son inmensamente valiosos en la medida en que confirman los sig-

nificados que las obras podían asumir. En su "Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y philipinos", Basarás reunió distintos datos sobre la Nueva España y resaltó su opulencia, pero con una intención muy distinta a la de los patriotas criollos de su época: para poner de relieve su rico potencial comercial. Y mientras su interpretación de las castas está idealizada, sus afirmaciones corroboran lo que muchos españoles debieron pensar de ellas: que eran seres incompletos que requerían del gobierno español. Es decir, el opúsculo de Basarás revela claramente cómo ciertas obras deliberadamente idealizadas podían desencadenar asociaciones específicas que no eran en lo absoluto aduladoras.

En la década de 1760 se produjo un cambio en el género de castas que hemos analizado en relación con los procesos políticos acontecidos en la colonia española durante la aplicación de las reformas borbónicas. Como hemos visto, las obras más tardías hacen mayor hincapié en la estratificación y los medios de producción coloniales, representando toda una serie de oficios. Acentúan la concepción de un número limitado de tipos y escenas que mantienen un paralelismo con los temas planteados por los reformadores de la época. Los cuadros gozaban de gran popularidad entre los funcionarios españoles, para quienes estaban repletos de ideas y asociaciones. Para el virrey Amat y Junient, monárquico absoluto y paladín del espíritu ilustrado, la pintura de castas reflejaba la infinidad de permutaciones raciales que se estaban gestando en las colonias, producto comparable a los frutos que la tierra había creado para deleitar al espectador y poner de manifiesto la gloria de Dios; para otros, los significados eran sin duda diferentes y se interrelacionaban con los cambios políticos propiciados por la casa de Borbón. Ya fuera que los artistas respondiesen a encargos específicos o no, trabajaron para un público definido, y sus obras codificaban los designios y las expectativas de esa audiencia.

Algunos temas son una constante en el género y constituyen, por decirlo de alguna manera, su hilo conductor. El deseo de mostrar a la variopinta población colonial y sus productos locales son aspectos recurrentes. En el nivel básico, el énfasis en estos elementos satisfacía el deseo de exotismo ya que impartían conocimientos sobre aspectos típicos del Nuevo Mundo a los públicos distantes de Europa. Sin embargo, este interés por documentar la tipología de gente y los objetos del Nuevo Mundo precede el nacimiento de la pintura de castas en varios siglos; en este sentido, la pintura de castas perpetuó una tendencia de coleccionar información sobre tierras y pueblos lejanos ya firmemente establecida.

A otro nivel, la representación de lo local puede interpretarse dentro del marco del discurso de orgullo criollo. Este tipo de discurso surgió en el siglo XVI y alcanzó su época de mayor madurez a finales del siglo XVII. No obstante, como hemos mostrado, siguieron produciéndose opúsculos panegíricos de México hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XVIII. Muchas de las características más destacadas en dichos textos laudatorios están igualmente presentes en la pintura de castas. Y si bien los textos no deben considerarse como explicaciones de las pinturas, revelan una sensibilidad similar que puede darnos una idea de cómo algunos espectadores del siglo XVIII pudieron entender las obras.

En su conjunto, la pintura de castas se destaca por su corriente taxonómica. Mientras que ciertos especialistas han tratado de explicar este género como resultado directo de la Ilustración y de la popularidad de las teorías clasificadoras promovidas en obras como las de Linneo, hemos visto que el interés por la taxonomía antecede a la Ilustración; es decir, la aparición del género se anticipa por varias décadas a la Ilustración y a las obras de Linneo. La mayoría de los cuadros se ejecutaron entre las décadas de 1760 y 1780, un periodo que ciertamente coincide con la aparición de los sistemas de ordenar por categorías del Siglo de las Luces, lo que sin duda contribuyó a su popularidad, pero que no explica el surgimiento del género ni su contenido.

Otro aspecto que impregna la interpretación de la mayoría de las obras por parte de su público contemporáneo se apoya en el tropo divino de la creación. En el siglo XVII, el fraile franciscano Juan de Torquemada ya había hablado de una "maravillosa variedad de colores" creada por Dios para describir a la población mestiza de América. El propio Basarás se hace eco de este sentimiento cuando señala que las diferencias de complexión humanas tienen un origen divino, aunque desprecie a todos aquellos que no son blancos. Como hemos visto, la raza se sometía a debate y controversia, y las pinturas de castas ofrecían un registro visual singular de muchas de las preocupaciones de la época.

Las historias naturales con frecuencia abordaban el tema de los linajes de la humanidad y solían afirmar que sus diferencias —que se tenían por inmutables— formaban parte de los designios de la naturaleza. Cuando algunos ejemplos selectos de cuadros de castas se integraron a gabinetes privados y públicos de historia natural en Europa, durante la segunda mitad del siglo XVIII, quedaron revestidos de determinados significados. En estos protomuseos, los cuadros adquirieron su valor y significado en relación con los demás elementos expuestos, y pasaron a formar parte del proyecto clasificador de la Ilustración, que asignaba un lugar determinado a todo lo que existía sobre el planeta. Dentro de este contexto, los cuadros de castas no sólo se consideraban un producto de consumo típico del Nuevo Mundo que valía la pena

coleccionar, sino que también refrendaban la variación y la jerarquía raciales como parte de un proyecto divino.

En la primera década del siglo XIX siguieron realizándose pinturas de castas, pero hacia 1810, año de la Guerra de Independencia de México, cesó su producción. Al final, las reformas promovidas por Carlos III y Carlos IV que pretendían centralizar el poder, tuvieron el efecto opuesto, pues ante las continuas solicitudes pecuniarias de la metrópoli, Nueva España logró su independencia económica a la par que adquiría mayor conciencia de sí misma y de su autonomía.[8] La jerarquía social inherente a la pintura de castas que recalcaba el dominio y la superioridad de los españoles, dejaba de este modo de ser un tema aceptable. Así por ejemplo, el teólogo dominico e insurgente criollo fray Servando Teresa de Mier (1763-1827) expresó su insatisfacción ante la invención del sistema de castas y exigió categóricamente su erradicación. Afirmaba que semejantes "distinciones quimérico-colóricas" eran perjudiciales para México y expresó su indignación ante los españoles que habían inventado el sistema con el expreso afán de reforzar su poder. Según Mier, los españoles, además de estar mucho más "mezclados" que los habitantes de México y "más manchados que tigres", habían difundido maliciosamente en Europa la falsa idea de que todos los pobladores de la colonia eran negros o mulatos. Según él, los españoles habían creado el sistema bajo el lema de "divide y vencerás", pues temían con fundamento la sublevación de los súbditos.[9] Habida cuenta de comentarios como el de Mier y de las nuevas circunstancias políticas que envolvieron a México durante la Independencia, no es de sorprender que la pintura de castas dejará de producirse ya que encerraba mensajes muy específicos respecto de la presunta condición servil de de la colonia.

Las interpretaciones que los criollos hacían del sistema implican otra razón más para la desaparición del género, tal y como se infiere de los comentarios de Mier, cuya postura es en pro de la abrogación del sistema, fundándose en que los españoles estaban tan mezclados como los habitantes de la colonia. Sin embargo, al mismo tiempo le ofendía que los peninsulares pensaran que todos los habitantes de la colonia eran negros o mulatos. En este sentido, el comentario de Mier recuerda lo que Arze y Miranda ya había afirmado anteriormente —que el sistema de castas propagaba en Europa la falsa idea de que en América todo el mundo era un híbrido degradado, dañando la reputación de españoles o criollos "puros". Más aún, los comentarios de Mier ilustran el deseo de algunos sectores de la propia elite novohispana de acabar con el sistema porque generaba confusión en el extranjero con respecto al lugar que los criollos ocupaban en el dédalo racial. Y uno de los instrumentos expresivos más poderosos del sistema, ya demostrado, era la pintura de castas.

Efectivamente, el auge de un género que trataba de expresar la idea por demás abstracta de la variación racial mediante el color es en sí mismo significativo. Pero a pesar de este deseo, los cuadros repetían convenciones profundamente arraigadas para representar las castas, y las sutilezas somáticas nunca se pudieron traducir adecuadamente, ni siquiera por medio de la propia pintura. Esto explica en parte por qué los atuendos y otros complementos vistos a menudo como elementos secundarios son necesarios para reforzar las distinciones de raza y de clase. Al igual que el propio sistema que los cuadros pretendían documentar, el proceso de la mezcla de razas en estas obras resulta igualmente esquivo. Sin embargo, las obras transmitían la idea general de que el mestizaje era un sello que distinguía a la Nueva España del Viejo Mundo, hecho que, a pesar de haber tenido distintas interpretaciones, pone de manifiesto que este género formaba parte de los circuitos de producción de conocimiento en el seno del Imperio español.

Algunos pintores perpetuaron el interés por representar los productos y las tradiciones del país hasta bien avanzado el siglo XIX. Así por ejemplo, el artista poblano José Agustín Arrieta retomó algunas escenas que aparecen en la pintura de castas, aunque despojando las obras de cualquier significado racial y evitando disponer a los personajes jerárquicamente.[10] Esto indica claramente que, aunque las escenas cotidianas no pasaron totalmente de moda en el siglo XIX, con los cambios de equilibrio en el poder era imposible mantener el elemento racial de las pinturas de castas. Además, como he planteado al principio del libro, la fundación en 1783 de la Real Academia de San Carlos en la ciudad de México y la paulatina disolución del sistema gremial tras la Independencia provocaron cambios en el gusto y los estilos pictóricos, lo que contribuyó igualmente a la decadencia del género.

Cabe una observación final: tradicionalmente, los historiadores del arte han considerado que el arte colonial deriva de modelos europeos. La pintura de castas es un género pictórico único que no tiene equivalente en el arte europeo. En este sentido, ofrece un claro ejemplo de cómo la Nueva España podía ser un centro generativo y no sólo uno que se mantuviera en la periferia de los acontecimientos artísticos. Es más, aunque el mestizaje fue un fenómeno que se produjo en todas las colonias españolas, el género se limita fundamentalmente al virreinato de la Nueva España, donde floreció a lo largo de un siglo y fue practicado por algunos de los artistas más destacados. Esto tiene que ver en parte con el hecho de que México fuese uno de los dominios de mayor extensión y riqueza de la América

española. Además, la Nueva España se ubicaba estratégicamente como paso forzoso de una de las rutas comerciales más importantes que unía a España con Asia y América. Personas de todas las procedencias se detenían constantemente en la Nueva España de camino a Europa, a otros virreinatos y al Oriente. El país también contaba con una de las redes artísticas más sólidas de América, en la medida en que satisfacía la necesidad de dotar de obras de arte a un amplio espectro de clientes dentro y fuera del propio virreinato. De hecho, aunque durante mucho tiempo se pensó que el intercambio de obras sólo se producía de Europa a América, la pintura de castas es un ejemplo de cómo dicho intercambio se daba en el sentido inverso.[11] Merced a su amplia circulación, los cuadros de castas participaron en la construcción de la identidad en la Nueva España, y de manera simultánea transmitieron los discursos del poder en el seno de todo el Imperio español.

Abreviaturas

A continuación se reseñan las abreviaturas citadas en las notas, referentes a colecciones de archivo, bibliotecas y fuentes primarias publicadas.

AGI	Archivo General de Indias, Sevilla
AGN	Archivo General de la Nación, México D.F.
AHUG	Archivo Histórico de la Universidad de Guanajuato, México
AMNCNM	Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid
AMNA-INAH	Archivo del Museo Nacional de Antropología, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México D.F.
APCC	Archivo Provincial de Capuchinos de Castilla, Madrid
BN	Biblioteca Nacional, Madrid
BNM	Biblioteca Nacional, México D.F.
BPR	Biblioteca del Palacio Real, Madrid
CDFS	*Colección de documentos para la formación social de Hispanoamérica.* Ed. Richard Konetzke
CSIC	Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid
HSA	Hispanic Society of America, Nueva York
IIE	Instituto de Investigaciones Estéticas, México D.F.
INAH	Instituto Nacional de Antropología e Historia, México D.F.
RAH	Real Academia de la Historia, Madrid
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

Notas

Introducción

Los textos manuscritos e impresos originales en castellano se reproducen uniformando la ortografía y modernizando la puntuación, a excepción de los títulos cuya ortografía original se ha respetado.

1 María Concepción García Sáiz, "Nuevos aspectos de la pintura colonial del siglo XVIII", en *Revista de Indias* 39-40, n^{os} 155-156 (1979): 346-347; María Concepción García Sáiz, *Las castas mexicanas: Un género pictórico americano* (Milán: Olivetti, 1989), 47, 49.

2 Véase Richard Boyer, "Mexico in the Seventeenth Century: Transition of a Colonial Society", en *Readings in Latin American History*. Vol. I: *The Formative Centuries*, ed. Peter Bakewell, John J. Johnson y Meredith Dodge (Durham, N.C.: Duke University Press, 1985), 87-104.

3 Varios historiadores han abordado el tema de los procesos de la formación de la identidad en el México colonial. Véase p. ej. Jonathan Israel, *Race, Class, and Politics in Colonial Mexico, 1610-1670* (Londres: Oxford University Press, 1975), cap. 3; Anthony Pagden, "Identity Formation in Spanish America", en *Colonial Identity in the Atlantic World, 1500-1800*, ed. Nicholas Canny y Anthony Pagden (Princeton University Press, 1987), 51-92; Solange Alberro, *Del gachupín al criollo o de cómo los españoles de México dejaron de serlo* (México: Jornadas 122, El Colegio de México, 1992); David A. Brading, *The First America: The Spanish Monarchy, Creole Patriots, and the Liberal State, 1492-1867* (Cambridge University Press, 1993).

4 Guillermo Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera: Pintor de Cámara de la Reina Celestial* (México: InverMéxico Grupo Financiero, 1995), 26-37.

5 Carlos de Sigüenza y Góngora, *Theatro de virtudes políticas que constituyen à un Principe* (1680), en *Seis obras*, ed. Irving A. Leonard y William G. Bryant (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984), 167.

6 La bibliografía sobre la Virgen de Guadalupe es demasiado extensa para recogerla aquí exhaustivamente. A continuación se citan algunas fuentes útiles que analizan su importancia en la formación de la identidad en México: Francisco de la Maza, *El guadalupanismo mexicano* (México: Fondo de Cultura Económica, 1981); Edmundo O'Gorman, *Destierro de sombras: Luz en el origen de la imagen y culto de Nuestra Señora del Tepeyac* (México: UNAM, 1986); C. M. Stafford Poole, *Our Lady of Guadalupe: The Origins and Sources of a Mexican National Symbol, 1531-1797* (Tucson: University of Arizona Press, 1995); William B. Taylor, "The Virgin of Guadalupe in New Spain: An Inquiry into the Social History of Marian Devotion", en *American Ethnologist* 14, n° 1 (1987): 9-33; David A. Brading, *Mexican Phoenix, Our Lady of Guadalupe: Image and Tradition across Five Centuries* (Cambridge University Press, 2001); *El Divino Pastor: La Creación de María Guadalupe en el Taller Celestial*, cat. exp. (México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2002). Sobre la evolución de la iconografía de la Virgen de Guadalupe, véase *Imágenes Guadalupanas: Cuatro siglos*, cat. exp. (México: Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1987). Para el estudio de unas cuantas imágenes milagrosas y sus representaciones visuales en México, véase Jaime Cuadriello, "Tierra de prodigios: La ventura como destino", en *Los pinceles de la historia: El origen del reino de la Nueva España, 1680-1750*, cat. exp. (México: Museo Nacional de Arte, 1999), 180-227; Luisa Elena Alcalá, "The Jesuits and the Visual Arts in New Spain, 1670-1767" (Tesis doctoral, New York University, 1998), caps. 1-2.

7 García Sáiz, *Las castas mexicanas.*

8 Así p. ej., García Sáiz cita cinco nuevos conjuntos en "Nuevas precisiones sobre la pintura de castas", en *Cuadernos de arte colonial* (Madrid) 8 (1992): 77-104. También se publican dos nuevos conjuntos en *México en el mundo de las colecciones de arte: Nueva España*, 2 vols. (México: Grupo Azabache, 1994), II: 94-95, 107-108. Once nuevos conjuntos están documentados en Ilona Katzew, ed., *New World Orders: Casta Painting and Colonial Latin America*, cat. exp. (Nueva York: Americas Society Art Gallery, 1996); recientemente ha aparecido en el mercado otro conjunto que está reproducido en *Pintura y vida cotidiana en México*, cat. exp. (México: Fomento Cultural Banamex, A.C., 1999), 54-55. Tengo a disposición de quien lo solicite una lista de series identificadas tras la publicación de la monografía de 1989 de García Sáiz.

9 Véase p. ej. Elisa Vargas Lugo, Gustavo Curiel y José Guadalupe Victoria, eds., *Juan Correa: Su vida y su obra*, 4 vols. (México: UNAM, IIE, 1985-1994); Rogelio Ruiz Gomar, *El pintor Luis Juárez: Su vida y su obra* (México: UNAM, IIE, 1987); José Guadalupe Victoria, *Un pintor en su tiempo: Baltasar de Echave Orio* (México: UNAM, IIE, 1994); Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera*; Montserrat Gali Boadella, *Pedro García Ferrer, un artista aragonés del siglo XVII en la Nueva España* (Teruel: Ayuntamiento de Alcorisa, Instituto de Estudios Turolenses, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1996); Fernando Rodríguez-Miaja, *Una cuestión de matices: Vida y obra de Juan Tinoco* (Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, Universidad Iberoamericana, G.C., 1996); Fernando Rodríguez-Miaja, *Diego de Borgraf: Un destello en la noche de los tiempos. Obra pictórica* (Puebla: Patronato Editoral para la Cultura, Arte e Historia de Puebla, Universidad Iberoamericana, G.C., 2001); Juana Gutiérrez Haces, Pedro Ángeles Jiménez, Clara Bargellini y Rogelio Ruiz Gomar, eds., *Cristóbal de Villalpando*, cat. exp. (México: Fomen-

to Cultural Banamex, A.C., 1997); Nelly Sigaut, *José Juárez: Recursos y discursos del arte de pintar*, cat. exp. (México: Museo Nacional de Arte, 2002).

Capítulo 1

1 Esta imagen es un fragmento de una obra actualmente repartida entre dos colecciones en México. Aquí también se ilustran otros fragmentos de la misma (véanse figs. 144 y 225). Véase todo el conjunto iconográfico en María Concepción García Sáiz, *Las castas mexicanas: Un género pictórico americano* (Milán: Olivetti, 1989), 192-195.

2 La inscripción en el reverso del lienzo reza: "Calidad de las personas que habitan en la ciudad de México. 1. Español. / 2. Mestizo. / 3. Castiza. / 4. Yndia. / 5. Albino. / 6. Moro. / 7. Tornaatrás. / 8. Calpa Mulato. / 9. Gíbaro. / 10. Cuarteron. / 11. Morisco. / 12. Coyote. / 13. Española. / 14. Albarazao. / 15. Tente en el Aire. / 16. Cambujo. / 17. Zambaiga. / 18. [Sin inscripción]. / 19. Cléricos. / 20. Alabarderos. / 21. Indios de la Sierra." Para la fecha de ésta obra, véase Gustavo Curiel, Juana Gutiérrez Haces y Rogelio Ruiz Gomar, "El Parián", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 76 (2000): 285-289.

3 Entre los conjuntos firmados cabe citar los de: José Alfaro, Manuel Arellano, Ignacio María Barreda, Luis Berrueco, José de Bustos, Miguel Cabrera, Ignacio de Castro, Francisco Clapera, Mariano Guerrero, Buenaventura José Guiol, Andrés de Islas, Andrés López, José Joaquín Magón, Luis de Mena, Juan Patricio Morlete Ruiz, José de Páez, Sebastián Antonio Salcedo y Ramón Torres. El cuadro firmado por López ha salido al mercado y en la actualidad está en manos de Simois Gestión de Arte en Madrid.

4 Un claro indicio del actual interés por la pintura de castas es el creciente número de ponencias que se vienen presentando sobre el tema desde 1995 en las conferencias anuales del College Art Association. Como se habrá observado, existen ciertas publicaciones que omito desde el principio, básicamente porque no presentan ninguna novedad ni aportan nada a la historiografía del género.

5 Ernest Theodore Hamy, "Peintures ethnographiques d'Ignacio de Castro", en *Decades americanae: Mémoires d'archéologie et d'ethnographie américaines, I-II*, nº 14 (1884): s.p.

6 Véase A. L. Herrera y R. E. Cicero, "Mestizos de México", en *Catálogo de la colección de antropología del Museo Nacional de México* (México, 1895), 86-90; Luis de Hoyos Sáinz, *Etnografía: Clasificaciones, prehistoria y razas americanas. Lecciones de Antropología*, 3 vols. (Madrid: Romo y Füssell, 1900), III: 313-315; R. Blanchard, "Les Tableaux de métissage au Mexique", en *Journal de la Société des Américanistes de Paris*, ns, 5 (1908): 59-66; Blanchard, "Encore sur les tableaux de métissage du Musée de Mexico", en *Journal de la Société des Américanistes de Paris*, ns, 7, nºs 1-2 (1910): 38-60; Francisco de las Barras de Aragón, "Noticias de varios cuadros pintados en el siglo XVIII representando mestizajes y tipos de razas indígenas de América y algunos casos anormales", en *Memorias de la Real Academia de Historia Natural* (Madrid) 15 (1929): 155-168. Más recientemente, véase Manuel Alvar, "Las castas coloniales en un cuadro de la Real Academia Española", en *Boletín de la Real Academia Española* 78, nº 275 (1998): 307-338. El artículo de Alvar denota un absoluto desconocimiento de la bibliografía reciente sobre la pintura de castas.

7 P. ej. Blanchard, "Encore sur les tableaux de métissage"; Azteca, "Cuadros de mestizos del Museo de México", en *Anales del Museo Nacional*, 3er sem., 4 (1912): 237-248; Franz Heger, "Eine weitere neue Serie von Oelbildern, welche die Mischungsverhältnisse der verschidenen Rassen in Mexico zur Darstellung bringt", en *International Congress of Americanists. Proceedings of the XVIII Session, London, 1912* (1913): 461-463; Nicolás León, *Las castas del México colonial o Nueva España* (México: Talleres gráficos de arqueología, historia y etnografía, 1924); Isidro Moreno Navarro, *Los cuadros del mestizaje americano: Estudio antropológico del mestizaje* (Madrid: José Porrúa Turanzas, 1973).

8 Blanchard, "Encore sur les tableaux de métissage", 64.

9 Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México* (1965; reed. México: UNAM, IIE, 1990), 175.

10 Blanchard, "Encore sur les tableaux de métissage", 59-60.

11 Gregorio Torres Quintero, *México hacia el fin del virreinato español* (París y México: Imprenta Politécnica, 1921), 12. Azteca, en "Cuadros de mestizos", había propuesto anteriormente la misma idea sobre la función de los cuadros. Véase Teresa Castelló Yturbide, "Los cuadros del mestizaje y sus pintores", en *De la historia: Homenaje a Jorge Gurría Lacroix* (México: UNAM, 1985), 191-192; "La indumentaria de las castas del mestizaje", en *Artes de México: La pintura de castas* 8 (1990): 74; "Indumentaria y orden social entre las castas del mestizaje", en *Herencia española en la cultura material de las regiones de México: Casa, vestido y sustento. XII Coloquio de antropología e historia regionales*, ed. Rafael Diego Fernández Sotelo (México: El Colegio de Michoacán, 1993), 250-251.

12 Esta teoría sobre la función de la pintura de castas también ha sido rechazada por León, *Las castas del México colonial*, 66, y por García Sáiz, "Nuevas precisiones sobre la pintura de castas", *Cuadernos de arte colonial* (Madrid) 8 (1992): 80-81.

13 Barras de Aragón, "Noticias de varios cuadros", 155.

14 Moreno Navarro, *Los cuadros del mestizaje*.

15 *Ibid.*, 145-157.

16 García Sáiz, *Las castas mexicanas*, 47-49.

17 García Sáiz, "Nuevos aspectos de la pintura colonial del siglo XVIII", en *Revista de Indias* 39-40, nºs 155-156 (1979): 341; véase igualmente su "El arte en la América de Carlos III", en *La América española en la época de Carlos III*, cat. exp. (Sevilla: Archivo General de Indias, Ministerio de Cultura, 1985), 57, y *Las castas mexicanas*, 43-47.

18 Elena Isabel Estrada de Gerlero, "Las pinturas de castas, imágenes de una sociedad variopinta", en *México en el mundo de las colecciones de arte: Nueva España*, 2 vols. (México: Grupo Azabache, 1994), II: 83; Estrada de Gerlero, "Las reformas borbónicas y las pinturas de castas novohispanas", en *El arte y la vida cotidiana. XVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, ed. Estrada de Gerlero (México: UNAM, IIE, 1995), 222.

19 García Sáiz, "Nuevos aspectos", 341; García Sáiz, "El arte en la América de Carlos III", 57. Véase también Efraín Castro Morales, "Los cuadros de castas de la Nueva España", en *Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft, Gesellschaft Lateinamerikas*, nº 20 (1983): 674, 676.

20 Véase p. ej. Eddy de Jongh, "Realisme et schijnrealisme in de Hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw", en *Rembrandt en zijn tijd*, cat. exp. (Bruselas: Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 1971), 143-194; Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (University of Chicago Press, 1973); Peter Hecht, "The Debate on Symbol and Meaning in Dutch 17th-Century Art: An Appeal to Common Sense", en *Simiolus* 21 (1992): 85-95; Jan Baptist Beadaux, *The Reality of Symbols: Studies in the Iconology of Netherlandish Art 1400-1800* (S. Gravenhague: G. Schwartz, 1990); E. Sluitjer, "Didactic and Disguised Meanings? Several Seventeenth-Century Texts on Painting and the Iconological Approach to Northern Dutch Paintings of This Period", en *Art in History/ History in Art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture* (Santa Mónica, Cal.: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991), 175-208. Algunos de estos estudios (y otros) están publicados en

Wayne Frantis, ed., *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: Realism Reconsidered* (Cambridge University Press, 1997).

21 Egbert Haverkamp-Begemann, "The State of the Research in Northern Baroque Art", en *Art Bulletin* 72 (1987): 511.

22 Gonzalo Aguirre Beltrán, *La población negra de México: Estudio etnohistórico* (1946; reed. México: Fondo de Cultura Económica, 1989), 175-177.

23 Magnus Mörner, *Race Mixture in the History of Latin America* (Boston: Little, Brown, 1967), 59.

24 Estrada de Gerlero, "Las pinturas de castas", 79-113; Estrada de Gerlero, "Las reformas borbónicas", 217-252; Estrada de Gerlero, "The Representation of 'Heathen Indians' in Mexican Casta Paintings", en Ilona Katzew, ed., *New World Orders: Casta Painting and Colonial Latin America*, cat. exp. (Nueva York: Americas Society Art Gallery, 1996), 42-47. Véase mi ensayo "Casta Painting: Identity and Social Stratification in Colonial Mexico", en Katzew, *New World Orders*, 8-29. Abby Sue Fisher también ha cuestionado el verismo de los cuadros, señalando que la vestimenta se utilizaba intencionadamente en la pintura de castas para reforzar las diferencias raciales y socioeconómicas. "*Mestizaje* and the *Cuadros de Castas*: Visual Representations of Race, Status, and Dress in Eighteenth-Century Mexico" (Tesis doctoral, University of Minnesota, 1992).

25 Véanse algunas observaciones generales sobre la cultura material presente en la pintura de castas en Gustavo Curiel y Antonio Rubial, "Los espejos de lo propio: Ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal", en *Pintura y vida cotidiana en México*, cat. exp. (México: Fomento Cultural Banamex, A.C., 1999), 79-85.

26 Michael Baxandall, *Patterns of Intention: The Historical Explanation of Pictures* (New Haven y Londres: Yale University Press, 1985), 109.

27 Véase p. ej. Beadaux, *The Reality of Symbols*, y Sluitjer, "Didactic and Disguised Meanings?".

28 Véase p. ej. *Juegos de ingenio y agudeza: La pintura emblemática en la Nueva España*, cat. exp. (México: Museo Nacional de Arte, 1994); *Arte y mística del barroco*, cat. exp. (México: Colegio de San Ildefonso, 1994); *Dones y promesas: 500 años de arte ofrenda (exvotos mexicanos)*, cat. exp. (México: Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1996); *Los pinceles de la historia: El origen del reino de la Nueva España, 1680-1750*, cat. exp. (México: Museo Nacional de Arte, 1999); *Los pinceles de la historia: De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*, cat. exp. (México: Museo Nacional de Arte, 2000); *El Divino Pastor: La Creación de María Guadalupe en el Taller Celestial*, cat. exp. (México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2002); Jaime Cuadriello, *Las glorias de Tlaxcala: La conciencia como imagen sublime* (México: UNAM, IIE, en prensa). Véanse también los ensayos en Diana Fane, ed., *Converging Cultures: Art and Identity in Spanish America*, cat. exp. (Nueva York: Abrams en asociación con el Brooklyn Museum of Art, 1996).

29 Susanne Küchler y Walter Melion, eds., *Images of Memory: On Remembering and Representation* (Washington, D.C: Smithsonian Institution Press, 1991), 4.

30 Véase la explicación del funcionamiento de los gremios de pintores en la Nueva España en Rogelio Ruiz Gomar, "El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España", en Elisa Vargas Lugo, Gustavo Curiel y José Guadalupe Victoria, eds., *Juan Correa: Su vida y su obra*, 4 vols. (México: UNAM, IIE, 1985-1994), III: 205-222; Glorinela González Franco, María del Carmen Olvera Calvo y Ana Eugenia Reyes y Cabañas, *Artistas y artesanos a través de fuentes documentales*, 2 vols. (México: INAH, 1994), I: 33-56; Manuel Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos: La organización gremial en la Nueva España*, intro. Rafael Altamira (México: Edición y Distribución Iberoamericana de Publicaciones, 1954); Felipe Castro Gutiérrez, *La extinción de la artesanía gremial* (México: UNAM, 1986).

31 Véase una reedición de las ordenanzas de 1557 y 1686 en Toussaint, *Pintura colonial en México*, 220-226.

32 Se ha identificado a tres miembros de la familia Arellano que solían firmar con su apellido. Los dos primeros son Manuel y Antonio; el tercero firmaba sus obras "el mudo Arellano". *Ibid.*, 145. Esta atribución se basa en una comparación de este conjunto con las siguientes obras: *La Coronación de la Virgen*, publicada en Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas en México*, 3 vols. (México: Grupo Financiero Bancomer, 1995-1997), I: 94; y un ex-voto reproducido en *Dones y promesas*, 68.

33 Siete cuadros de castas firmados "Arellano" se expusieron en Madrid en 1893. Véase García Sáiz, *Las castas mexicanas*, 231. La mulata se reprodujo por primera vez en Katzew, *New World Orders*, lám. 1. El mulato se publicó por primera vez en García Sáiz, "El desarrollo de la pintura de castas" en *ibid.*, 31.

34 Sobre la atribución del primer conjunto, véase mi ficha del catálogo *Latin American Art from the Barratt-Brown Collection* (Nueva York: Sotheby's, 1997), lotes 1-7. La atribución del segundo conjunto es de García Sáiz, *Las castas mexicanas*, 54.

35 El conjunto incompleto se reproduce en García Sáiz, *Las castas mexicanas*, 62-65.

36 Juan Ignacio Castorena y Ursúa y Sahagún de Arévalo, *Gacetas de México de 1722 a 1742*, 3 vols., ed. Francisco González Cossío (México: Secretaría de Educación Pública, 1949-1950), I: 72.

37 Guillermo Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera: Pintor de Cámara de la Reina Celestial* (México: InverMéxico Grupo Financiero, 1995), 34-36; Virginia Armella de Aspe y Mercedes Meade de Angulo, *Tesoros de la Pinacoteca Virreinal* (México: Fomento Cultural Banamex, A.C., 1993), 107.

38 Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera*, 34; Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas*, III: 196.

39 Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera*, 34. Sobre la Academia de Sevilla, véase Jonathan Brown, *The Golden Age of Painting in Spain* (New Haven y Londres: Yale University Press, 1991), 257; Peter Cherry, "Murillo's Drawing Academy", en Suzanne L. Stratton-Pruitt, ed., *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682): Paintings from American Collections*, cat. exp. (Nueva York: Abrams en asociación con el Kimbell Art Museum, Forth Worth, 2002), 47-61.

40 En 1655, Pedro Benavides, pintor de Puebla, ya había solicitado que las autoridades coloniales reconocieran la pintura como una de las artes liberales. Véase Juan Manuel Serrera, "La defensa mexicana de la pintura", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (Madrid), nº 81 (1995): 277-288.

41 Silvia Bravo Sandoval y Raquel Pineda, *Catálogos de documentos de arte 7: Archivo de Notarías de la Ciudad de México, Protocolos II* (1985; reed. México: UNAM, 1996), 201.

42 Otras dos pinturas de este conjunto, que no he podido ver, se encuentran en una colección particular en España.

43 Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas*, II: 180-181; Aspe y Meade de Angulo, *Tesoros de la Pinacoteca Virreinal*, 137-140. Sobre el testamento de Ibarra de 1745, véase Xavier Moyssén, "Testamento de José de Ibarra", en *Boletín de monumentos históricos* (México) 6 (1981): 41-52.

44 Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera*, 34.

45 *Miguel Cabrera, Maravilla americana, y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las Reglas de el Arte de la Pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra S.ra de Guadalupe de Mexico* (México: Imprenta del Real, y más Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1756).

46 Sobre la Academia de Pintura de 1753, véase Xavier Moyssén, "La primera academia de pintura en México", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 34 (1965): 15-29.

47 Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera*, 36-37.

48 Véase p. ej. el testamento de Cabrera en *ibid.*, 269. Véanse asimismo las declaraciones de los pintores Miguel Francisco Álvarez y José de Ibarra durante las diligencias que se siguieron para el ingreso de la hija de Morlete Ruiz, María Antonia de Jesús, al convento de San Felipe y Pobres Capuchinas. AGN, Bienes Nacionales, vol. 677; González Franco, Olvera Calvo, Reyes y Cabañas, *Artistas y artesanos*, 106.

49 Moyssén, "La primera academia", 20.

50 *Ibid.*, 25. Los artistas que firmaron la petición fueron: José de Ibarra, fray Miguel de Herrera, fray Manuel Domínguez, Miguel Espinosa de los Monteros, Miguel Rudecindo de Contreras, Juan Patricio Morlete Ruiz, Miguel Cabrera, Manuel Carcanio, Francisco Antonio Vallejo, Miguel de Urbina, el bachiller Francisco Sánchez de la Vega, Francisco Martínez, Antonio Juan de León, Pedro de Quintana, Domingo Puebla, Antonio Pérez de Aguilar, Blas Enríquez, Martín de Azpiroz, Gabriel Canales, José de Alcíbar, Sebastián Balbuena, Rafael Gutiérrez, Nicolás Maldonado, Manuel Francisco Carrillo Franco y Juan José Medina.

51 Una serie de artistas, entre otros Juan Patricio Morlete Ruiz, Manuel Carcanio, Francisco Antonio Vallejo, Pedro Quintana y Miguel de Herrera, encomendaron a Luis Bertucat que solicitara al rey el reconocimiento de su Academia de Pintura y Escultura. Véase Gabriel Loera Fernández, "El pintor José de Alzibar, algunas noticias documentales", en *Boletín de monumentos históricos* (México) 6 (1981): 60, nº 6.

52 El pintor Miguel Francisco Álvarez de Vivero manifestó que conocía a Morlete Ruiz "desde que fue aprendiz en la casa de don José de Ibarra, maestro de dicho nobilísimo arte [...] que ha muchos años". Véase González Franco, Olvera Calvo, Reyes y Cabañas, *Artistas y artesanos*, 106, 233.

53 En el presente libro no se reproduce uno de los cuadros de esta serie, que pertenece a una colección particular. En este lienzo figura la inscripción "5. De barsino y mulata, torna atrás con pelo lacio". Otras cuatro obras de este conjunto pertenecían a una colección particular de Santander en España. Al parecer, un par de ellas se hallan en depósito en el Museo de América, Madrid.

54 Reproducido en García Sáiz, *Las castas mexicanas*, 71.

55 Aspe y Meade de Angulo, *Tesoros de la Pinacoteca Virreinal*, 191; Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas*, II: 388. Existe muy poca documentación sobre Morlete Ruiz, del que Tovar de Teresa está preparando una monografía.

56 Otros dos cuadros del mismo artista se encuentran en el Museo de América, Madrid, y han sido publicados en García Sáiz, *Las castas mexicanas*, 113.

57 "Diversas castas que se hallan entre los habitadores de Nueva España", en *Recolección de varios curiosos papeles no menos gustosos, que útiles y propios a ilustrar en Asuntos Morales, Políticos, Históricos y Otros*, vol. 5 (Madrid, 1762), fol. 63. AMNA-INAH, ms. Colecciones especiales, sin catalogar. Agradezco a Patricia Díaz Cayeros que me señalara este documento.

58 María Concepción García Sáiz, "Pinturas costumbristas del mexicano Miguel Cabrera", en *Goya*, nº 142 (1978): 186-193, fue la primera en identificar la fecha y la firma del conjunto de Cabrera. Dos cuadros de la serie aún están en paradero desconocido.

59 El conjunto de 1772, actualmente en una colección particular en Monterrey, estuvo anteriormente en la colección de Luis Lassala en Valencia; Santiago Sebastián lo reprodujo en "Carlos III y las pinturas sobre el mestizaje", en *Fragmentos. Revista de arte* (Madrid) 12-15 (1988): 25-31. Se conocen otros cinco conjuntos inspirados en Islas: uno, de origen desconocido, se halla en el Museo de América, Madrid; otro (igualmente anónimo y actualmente en paradero desconocido) perteneció al Museo Nacional de Arte de la ciudad de México; el tercero, también anónimo, pertenece al Instituto de Cultura Puertorriqueña de San Juan de Puerto Rico; el cuarto está al parecer en una colección particular de la República Dominicana. Todos ellos se reproducen en García Sáiz, *Las castas mexicanas*, 144-157, 160-167. El quinto conjunto, de Castro, se encuentra en el Musée de l'Homme, París; está parcialmente reproducido en *México en el mundo de las colecciones*, II: 97-99.

60 El testamento de Cabrera está publicado en Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera*, 271.

61 Islas ejecutó varios retratos de miembros destacados de la elite que además le encargaron otras obras. P. ej. en 1769 el virrey Carlos Francisco de Croix, marqués de Croix (1766-1771) le encargó que pintara un conjunto de seis retratos de lanceros de Veracruz. AGN, Historia, vol. 172, exp. 3, fols. 1-2. Los cuadros se tasaron en cuatro pesos cada uno, y el documento se refiere a la petición de Islas de que se le pagara, en donde Islas señala que es "maestro de pintor". Toussaint cita otro documento que habla de estas obras, pero les asigna una fecha equivocada y no especifica que fueron encargadas por el virrey marqués de Croix a través de su intermediario, Francisco Douché, inspector del ejército. Véase Toussaint, *Pintura colonial en México*, 174, 269, nº 13.

62 Dos de los conjuntos de Páez están reproducidos en García Sáiz, *Las castas mexicanas*, 197-202; 247-249. Un tercer conjunto, en Monterrey, se reprodujo por primera vez en *México eterno: Arte y permanencia*, cat. exp. (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999), 248-253.

63 Sobre algunas de las obras de Páez exportadas a Venezuela, véase Carlos F. Duarte, *Catálogo de obras mexicanas en Venezuela, periodo hispánico* (México: UNAM, IIE, 1998), 21-28, 106. Además, Páez fue probablemente uno de los pintores preferidos de los franciscanos; entre las obras que pintó para éstos figura una serie sobre la vida de san Francisco Solano para la iglesia de San Fernando de la ciudad de México. Véase Manuel Romero de Terreros, "José de Páez y su Vida de San Francisco Solano", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 5, nº 17 (1949): 23-26. Tovar de Teresa ha sugerido que el maestro de Páez fuese el pintor Nicolás Enríquez. *Repertorio de artistas*, III: 26.

64 Es lo que sucede con un conjunto incompleto de doce cuadros firmados y fechados "Juan Rodríguez 1783", que se hallan en una colección particular. La firma es probablemente la de un artista del que carecemos de información. El conjunto está sin publicar.

65 Un conjunto incompleto de ocho obras de Guiol se encuentra en una colección particular en Monterrey. Se reproduce en García Sáiz, *Las castas mexicanas*, 186-188, aunque la autora no lo atribuye a ningún artista en concreto. Los dos cuadros firmados de un segundo conjunto que se encuentra en una colección particular de la ciudad de México me han ayudado a atribuir los cuadros de Monterrey a Guiol. Véase *Artes de México: La pintura de castas*, nº 8 (1990): 42-43. Cuatro pinturas de un tercer conjunto que atribuyo a Guiol se encuentran en la colección de la Fundación Cisneros en Caracas, Venezuela.

66 Citado en Abelardo Carrillo y Gariel, *Datos sobre la Academia de San Carlos en la Nueva España: El arte en México de 1781 a 1863* (México, 1934), 21-22. Véase también Ilona Katzew, "Algunos datos nuevos sobre el fundador de la Real Academia de San Carlos, Jerónimo Antonio Gil", en *Memoria* (México) nº 7 (1998): 31-65.

67 Katzew, "Algunos datos sobre Jerónimo Gil", 38.

68 *Ibid.*

69 El conjunto está reproducido en García Sáiz, *Las castas mexicanas*, 169-171. La fecha y la firma del conjunto de Guerrero se señala en García Sáiz, "Nuevas precisiones", 97.

70 Katzew, "Algunos datos sobre Jerónimo Gil", 38, nota 26. Un segundo conjunto inspirado en Clapera y Guerrero es una prueba más de la transmisión de modelos. La serie anónima, de finales del siglo XVIII o principios del XIX, se encuentra en el Museo Nacional de Historia de la ciudad de México, e incluye varias de las mismas escenas. El conjunto está reproducido en García Sáiz, *Las castas mexicanas*, 225-229.
71 Efraín Castro Morales, "Los cuadros de castas", 679-680.
72 Otra serie de seis lienzos que ha aparecido recientemente en una colección particular en Buenos Aires puede atribuirse a Berrueco o a su taller. Para reproducciones de estas obras, véase *Ser y Parecer: Identidad y representación en el mundo colonial*, cat. exp. (Buenos Aires: Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, 2001), 29.
73 Véase el inventario de 1752 a la muerte de Blas Clavijero, familiar de Pruebas del Santo Oficio de la Inquisición y administrador de las Reales Alcabalas de Puebla y padre del historiador Francisco Javier Clavijero. Efraín Castro Morales, *Documentos relativos al historiador Francisco Javier Clavijero y su familia* (Puebla: H. Ayuntamiento de Puebla de Z., Sección de Relaciones Públicas, 1970), 64-73. Los cuadros fueron tasados por Luis Berrueco.
74 Otro conjunto anónimo de menor calidad inspirado en Berrueco se comenta en García Sáiz "Nuevas precisiones", 93-94; se encuentra en una colección particular en Madrid y está sin publicar.
75 Este conjunto incluye al menos diecisiete cuadros, y no dieciséis, como ha sugerido García Sáiz. Véase García Sáiz, *Las castas mexicanas*, 208. Los dos cuadros que aquí se reproducen, por primera vez, se encuentran en una colección particular en México y llevan inscritos en el reverso los números 14 y 17.
76 Sobre la extinción del sistema gremial en México, véase González Franco, Olvera Calvo, Reyes y Cabañas, *Artistas y artesanos*, 47.
77 Xavier Moyssén ha observado que el cambio de estilo fue paulatino y que incluso después de la introducción del neoclasicismo, los pintores siguieron recurriendo a fórmulas anteriores. Véase Xavier Moyssén, "La pintura y dibujo académico", en *Historia del arte mexicano* (México: Salvat, Secretaría de Educación Pública, 1982), vol. 9, 1303.

Capítulo 2

1 Francisco Antonio Lorenzana, *Historia de la Nueva España. Escrita por su esclarecido conquistador Hernán Cortés* (México: Hogal, 1770), intro., s.p.
2 Desde 1960 han incrementado los estudios sobre la raza en América Latina. Uno de los debates más importantes en la historiografía latinoamericana es el que establece una diferencia entre "casta" o "estamento" y "clase". Los que abogan por el concepto de casta argumentan que la raza fue la fuerza principal que determinó las relaciones sociales en México durante la colonia; quienes se iclinan por el modelo de clase sugieren que factores económicos y ocupacionales tuvieron más peso para establecer la identidad en las postrimerías de la época colonial. Entre los defensores del primer planteamiento cabe citar a Sherburne F. Cook y Woodraw Borah, *The Indian Population of Central Mexico, 1530-1610* (Berkeley: University of California Press, 1960); Lyle N. McAlister, "Social Structure and Social Change in New Spain", en *Hispanic American Historical Review* 43, n° 3 (1963): 349-370; Magnus Mörner, *Race Mixture in the History of Latin America* (Boston: Little, Brown, 1967). Entre los segundos, se cuentan John K. Chance y William B. Taylor, "Estate and Class in a Colonial City: Oaxaca in 1792", en *Comparative Studies in Society and History* 19, n° 3 (1977): 454-487; Denis Nodin Valdés, "The Decline of the Sociedad de Castas" (Tesis doctoral, University of Michigan, 1978). Para una crítica de Chance y Taylor, véase Robert McCaa, Stuart Schwartz y Arturo Grubessich, "Race and Class in Colonial Latin America: A Critique", en *Comparative Studies in Society and History* 21, n° 3 (1979): 421-433. Patricia Seed, que aporta nuevos puntos de vista, ha calificado este debate como el "no debate" y señala que, al estudiar la formación de la sociedad en América Latina, los conceptos de raza y clase no son mutuamente excluyentes: "Social Dimensions of Race: Mexico City: 1753", en *Hispanic American Historical Review* 62, n° 4 (1982): 596-606. También ofrecen nuevos planteamientos R. Douglas Cope, *The Limits of Racial Domination: Plebeian Society in Colonial Mexico City, 1660-1720* (Madison: University of Wisconsin Press, 1994); Richard Boyer, *Cast and Identity in Colonial Mexico: A Proposal and an Example* (Storrs, Providence y Amherst: Latin American Studies Consortium of New England, 1997), 1-17. Cabe señalar que el concepto de "raza" tenía un significado muy distinto en la España de los siglos XVI y XVII que en la actualidad; se relacionaba directamente con la ideología de limpieza de sangre —en que la ausencia de sangre judía o musulmana— definía la honorabilidad de un cristiano viejo. En algunos casos, el término de raza se utilizó de manera más imparcial para referirse a grupos de personas del mismo origen o nación. En el siglo XVIII el concepto perdió su carácter netamente religioso y se usaba mayormente para aludir al linaje de las personas. El concepto moderno de raza que se afanaba por clasificar a los hombres de acuerdo con sus diferencias biológicas y genéticas, surgió hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX, postulaba que las diferencias entre los hombres se debían a motivos "científicos" y no religiosos.
3 Richard Konetzke, *Los mestizos en la legislación colonial* (Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1960), 119 y *passim*. Véase también María Elena Martínez-López, "The Spanish Concept of *Limpieza de Sangre* and the Emergence of the 'Race/Caste' System in the Viceroyalty of New Spain" (Tesis doctoral, University of Chicago, 2002).
4 Thomas Gage, *Nuevo reconocimiento de las Indias Occidentales* (1648). Intro. Brian F. Connaughton (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994), 137.
5 Entre los excelentes estudios realizados sobre los indígenas de México durante la dominación española cabe citar Charles Gibson, *The Aztecs Under Spanish Rule: A History of the Indians of the Valley of Mexico, 1519-1810* (Stanford University Press, 1964); James Lockhart, *The Nahuas After the Conquest: A Social and Cultural History of the Indians of Central Mexico, Sixteenth Through Eight-eenth Centuries* (Stanford University Press, 1992).
6 Para un análisis más detallado y matizado de la presencia de africanos en México, véase el estudio clásico de Gonzalo Aguirre Beltrán, *La población negra de México: Estudio etnohistórico* (1946; reed., México: Fondo de Cultura Económica, 1989). Entre los estudios más recientes cabe citar Colin A. Palmer, *Slaves of the White Gods: Blacks in Mexico, 1570-1650* (Cambridge University Press, 1976); Patrick J. Carroll, *Blacks in Colonial Veracruz: Race, Ethnicity, and Regional Development* (Austin: University of Texas Press, 1991); Herman L. Bennett, *Africans in Colonial Mexico: Absolutism, Christianity, and Afro-Creole Consciousness, 1570-1640* (Bloomington: Indiana University Press, 2003).
7 Jonathan Israel, *Race, Class, and Politics in Colonial Mexico, 1610-1670* (Londres: Oxford University Press, 1975), 67. Para un inventario de finales del siglo XVIII en el que se incluye a los esclavos junto a las joyas de la familia, véase AGN, Vínculos y Mayorazgos, vol. 77.
8 Seed, "Social Dimensions of Race", 25.
9 *Ibid.*

10 Konetzke, *Los mestizos*, 113-129; Mörner, *Race Mixture*, 25-26; Israel, *Race, Class, and Politics*, 12; Martínez-López, "The Spanish Concept of *Limpieza de Sangre*", 21.
11 Mörner, *Race Mixture*, 27, 40, 55; Cope, *The Limits of Racial Domination*, 14-15.
12 Ángel Rosenblat, *La población indígena y el mestizaje en América: El mestizaje y las castas coloniales* (Buenos Aires: Editorial Nova, 1954), 151-155.
13 Juan Solórzano y Pereira, *Política Indiana* (Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1776), t. 2, cap. 30, 32.
14 Rosenblat, *La población indígena*, 164-165.
15 Véase Norman F. Martín, *Los vagabundos en la Nueva España: Siglo XVI* (México: Ediciones Jus, 1957).
16 Magnus Mörner y Charles Gibson, "Diego Muñoz Camargo and the Segregation Policy of the Spanish Crown", en *Hispanic American Historical Review* 42 (1962): 558-568; Israel, *Race, Class, and Politics*, 32; Valdés, "The Decline of the Sociedad de Castas", 2-3; Cope, *The Limits of Racial Domination*, 10.
17 Cope, *The Limits of Racial Domination*, 16.
18 Gabriel Haslip-Viera, *Crime and Punishment in Late Colonial Mexico City, 1692-1810* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1999), 40-41; José Manuel Castro Santa-Anna, *Diario de sucesos notables (1752-1756)*, en *Documentos para la historia de México*, vols. 4-6 (México: Imprenta de Juan R. Navarro, 1854), IV: 117.
19 Virrey Martín Enríquez de Almansa, en *Cartas de Indias*, 2 vols. (Madrid: Imprenta de Manuel G. Hernández, 1877), I: 300.
20 *Ibid.*
21 *Recopilación de las leyes de los reynos de Indias* (1680) (Madrid: Andrés Ortega, 1774), t. 2, lib. 7, 386.
22 Israel, *Race, Class, and Politics*, 57-58.
23 *Ibid.*, 68.
24 *Ibid.*, 69-74. Sobre otras formas de resistencia africana, véase David M. Davidson, "Negro Slave Control and Resistance in Colonial Mexico, 1619-1650", en *Hispanic American Historical Review* 46 (1966): 235-253; Cope, *The Limits of Racial Domination*, 17-18.
25 Sobre el levantamiento de 1624, véase Rosa Feijoo, "El tumulto de 1624", en *Historia Mexicana* 15, nº 3 (1965): 42-70. Una interpretación más reciente de los motivos que condujeron a este motín, centrada en los intereses encontrados de la elite novohispana, figura en Israel, *Race, Class, and Politics*, cap. 5. Para una descripción contemporánea de la revuelta de 1692, véase Carlos de Sigüenza y Góngora, "Alboroto y motín de los indios de México (1692)", en *Seis obras*, eds. Irving A. Leonard y William G. Bryant (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984), 95-141. Sobre la historia y la interpretación de los motivos que condujeron a la revuelta de 1692, véase Rosa Feijoo, "El tumulto de 1692", en *Historia Mexicana* 14, nº 3 (1965): 656-679; y más recientemente, desde la perspectiva del pueblo, Cope, *The Limits of Racial Domination*, cap. 7.
26 Sigüenza y Góngora, "Alboroto y motín", 123.
27 *Ibid.*, 113. Citado también en David A. Brading, *The First America: The Spanish Monarchy, Creole Patriots, and the Liberal State, 1492-1867* (Cambridge University Press, 1993), 371.
28 Sigüenza y Góngora, "Alboroto y motín", 119-120.
29 Cope, *The Limits of Racial Domination*, 132-134.
30 Véase "Sobre los inconvenientes de vivir los indios en el centro de la ciudad", en *Boletín del Archivo General de la Nación* 9, nº 1 (1938): 1-34.
31 Cope se ha opuesto a este planteamiento más tradicional al proponer que lo que mantenía al pueblo en su lugar eran las relaciones patrono-cliente. Cope, *The Limits of Racial Domination*, caps. 2-5.
32 "Descripción del Estado político de la Nueva España", RAH, Col. Muñoz, ms. 9-4799, fol. 367r. Este manuscrito anónimo es una copia del que perteneció a don Antonio Enríquez, ministro de la Marina, que data de 1735.
33 *Instrucciones y memorias de los virreyes novohispanos*, ed. Ernesto de la Torre Villar, 2 vols. (México: Porrúa, 1991), I: 584-585.
34 Chance y Taylor, "Estate and Class in Colonial Oaxaca", 460.
35 *Ibid.*
36 *Ibid.* Cope, en cambio, sugiere que a principios del siglo XVII la dicotomía españoles-castas ya había perdido gran parte de su validez, dando paso al modelo gente decente-plebe. Cope, *The Limits of Racial Domination*, 22.
37 *Ibid.*, 24.
38 Mörner, *Race Mixture*, 53-56; Aguirre Beltrán, *La población negra de México*, 163; John K. Chance, *Race and Class in Colonial Oaxaca* (Stanford University Press, 1978), 193.
39 Patricia Seed, *To Love, Honor, and Obey in Colonial Mexico: Conflicts over Marriage Choice, 1574-1821* (Stanford University Press, 1988), 25, nº 25; Cope, *The Limits of Racial Domination*, 7, 24. Martínez-López, "The Spanish Concept of *Limpieza de Sangre*", 72-73, 91.
40 *Cuestionarios para la formación de las Relaciones geográficas de Indias: Siglos XVI/XIX*, ed. Francisco de Solano (Madrid: CSIC, 1988).
41 Solórzano y Pereira, *Política Indiana*, t. 2, cap. 30, 220.
42 Aguirre Beltrán, *La población negra de México*, 173.
43 *Ibid.*, cap. 9.
44 *Ibid.*, 167.
45 *Ibid.*, 169.
46 Véase Joaquín Roncal, "The Negro Race in Mexico", en *Hispanic American Historical Review* 24 (1944): 553.
47 Sobre algunos de los términos utilizados para describir a las castas véase Valdés, "The Decline of the Sociedad de Castas", 20; Seed, "Social Dimensions of Race", 572-573; *Relaciones geográficas del Arzobispado de México* (1743), ed. Francisco de Solano (Madrid: CSIC, 1988); Eduardo Báez Macías, "Planos y censos de la ciudad de México: Primera parte", en *Boletín del Archivo General de la Nación*, 2º sem., 8, nºs 3-5 (1967): 487-1156.
48 Véase Boyer, *Cast and Identity*, 1-17. Boyer recalca la importancia de acudir a los casos judiciales y no sólo a los censos y libros parroquiales —las fuentes comúnmente utilizadas en la historiografía latinoamericana— para analizar cómo operaban las etiquetas raciales en la sociedad colonial. Otra documentación útil que prácticamente no se ha explorado es la de los certificados de pureza de sangre y los resultados de las investigaciones privadas realizadas para constatar el origen de quienes solicitaban ser admitidos en las órdenes religiosas. Para una primera aproximación a este material, véase Francisco Morales, *Ethnic and Social Background of the Franciscan Friars in Seventeenth-Century Mexico* (Washington, D.C.: Academy of American Franciscan History, 1973), aunque el texto no ofrece un análisis sistemático de las declaraciones de los individuos compelidos a testificar sobre el linaje de los candidatos. Véase también Martínez-López, "The Spanish Concept of *Limpieza de Sangre*", cap. 5.
49 Mörner, *Race Mixture*, 59; Seed, "Social Dimensions of Race", 572-573; J. Jorge Klor de Alva, "*Mestizaje* from New Spain to Aztlán: On the Control and Classification of Collective Identities", en Ilona Katzew, ed., *New World Orders: Casta Painting and Colonial Latin America*, cat. exp. (Nueva York: Americas Society Art Gallery, 1996), 64; Isidro Moreno Navarro, *Los cuadros del mestizaje americano: Estudio antropológico del mestizaje* (Madrid: José Porrúa Turanzas, 1973), 145.
50 Cope, *The Limits of Racial Domination*, 76. Sin embargo, existen múltiples ejemplos que demuestran que las castas estaban muy conscientes de la carga peyorativa de algunas etiquetas raciales. Véase la nota 48 arriba sobre las investigaciones privadas que realizaban las órdenes religiosas para comprobar el linaje de sus

candidatos. Existen datos sobre el siglo XVIII p. ej. en AMNA-INAH, Fondo Franciscano, vol. 78.

51 Boyer, *Cast and Identity*, 9-10.

52 Valdés, "The Decline of the Sociedad de Castas", 176; Cope, *The Limits of Racial Domination*, 51-52.

53 Boyer, *Cast and Identity*, 1-17.

54 Virrey Antonio María de Bucareli y Ursúa, AGN, Bandos, vol. 8, exp. 39.

55 Seed, "Social Dimensions of Race", 573, 591.

56 Robert McCaa, "*Calidad, Clase*, and Marriage in Colonial Mexico: The Case of Parral, 1788-90", en *Hispanic American Historical Review* 64, n° 3 (1984): 477-478.

57 Citado en Mörner, *Race Mixture*, 68.

58 Seed, "Social Dimensions of Race", 591.

59 Chance y Taylor, "Estate and Class in Colonial Oaxaca", 462. Sin embargo, Cope ha cuestionado la idea completa de "pasar" como mecanismo para mejorar la condición social. Según Cope, para la mayoría de la plebe urbana, las ventajas materiales que se podían alcanzar con ese pase eran bastante limitadas en comparación con el enorme esfuerzo que habría de hacerse para cambiar completamente de medio social. Cope, *The Limits of Racial Domination*, 84. En su estudio sobre los negros libres en el ejército de México, el historiador Ben Vinson ha demostrado que este grupo manipulaba con éxito su identidad con el fin de obtener fueros militares. Al plantear que la identidad racial se movía por el fuerte deseo de alcanzar privilegios, Vinson ha mostrado cómo los negros dentro de la milicia no tenían reparo en valerse de los apelativos de "pardo" y "moreno", aun cuando aludiesen a sus antepasados negros, pues su participación en este gremio les merecía ciertos beneficios que normalmente estaban vedados a los individuos de su grupo. Sin embargo, cuando a finales del periodo colonial se elimaron los fueros otorgados a los soldados negros, éstos rápidamente empezaron a identificarse con otros grupos con tal de eludir el pago del tributo. Ben Vinson III, *Bearing Arms For His Majesty: The Free-Colored Militia in Colonial Mexico* (Stanford University Press, 2001), cap. 6.

60 AGN, Civil, vol. 1632, exp. 6.

61 Sobre los gremios en México, véase *Ordenanzas de los gremios de la Nueva España*, ed. Francisco del Barrio Lorenzot, intro. Genaro Estrada, 2 vols. (México: Dirección de Talleres Gráficos, 1920); Manuel Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos: La organización gremial en Nueva España*, intro. Rafael Altamira (México: Edición y Distribución Iberoamericana de Publicaciones, 1954); Jorge González Angulo Aguirre, *Artesanado y ciudad a finales del siglo XVIII* (México: Fondo de Cultura Económica, 1983).

62 AGN, Bienes Nacionales, vol. 1280, exp. 30.

63 Virrey Marqués de Mancera, en *Instrucciones y memorias de los virreyes novohispanos*, I: 585.

64 Para un análisis parecido sobre el origen de la raza negra a cargo de autores ingleses y norteamericanos, véase el estudio clásico de Winthrop D. Jordan *White Over Black: American Attitudes Towards the Negro, 1550-1812* (University of North Carolina Press, 1968), 11-20, caps. 6, 14. Para las diversas interpretaciones de la maldición de Noé, véase Benjamin Braude, "The Sons of Noah and the Construction of Ethnic and Geographical Identities in the Medieval and Early Modern Periods", en *The William and Mary Quaterly*, 3er sem, 54, n° 1 (1997): 103-142.

65 Juan de Torquemada, *Monarquía Indiana* (1615) (México: Porrúa, 1975), t. XIII, cap. XIX, 569.

66 *Ibid.*, 570.

67 Pedro Cubero Sebastián, *Descripción general del mundo y notables sucessos que han sucedido en el con la armonia de sus tiempos, ritos, ceremonias, costumbres, trages de sus naciones y varones ilustres que en él ha avido* (Valencia: Vicente Cabrera, 1697), 15-17. Sobre las implicaciones de las teorías de determinismo climático entre españoles y patriotas criollos, véase Jorge Cañizares-Esguerra, "New World, New Stars: Patriotic Astrology and the Invention of the Indian and Creole Bodies in Spanish America, 1600-1650", en *American Historical Review* 104 (1999): 33-68.

68 Cubero Sebastián, 15.

69 *Ibid.*, 16.

70 *Ibid.*, 17.

71 Torquemada, *Monarquía Indiana*, t. 13, cap. 13, 567-568.

72 *Ibid.*

73 Para otros análisis sobre los poderes de la imaginación materna por autores franceses, alemanes e italianos, véase Barbara Maria Stafford, *Body Criticism: Imagining the Unseen in Enlightenment Art and Medicine* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991, reed. 1997), 306-323; Jordan, *White Over Black*, 12, 243-245.

74 Benito Jerónimo Feijoo, "Color Ethiopico", en *Theatro Crítico Universal o discursos varios en todo genero de errores comunes*, 9 vols. (Madrid: Imprenta de los Herederos de Francisco Hierro, 1726-1740), VII: 77.

75 Stafford, *Body Criticism*, 306.

76 *Ibid.*, 308, 313.

77 José Gumilla, *Historia natural, civil, y geográfica de las naciones situadas en las riveras del rio Orinoco y de sus caudalosas vertientes* (Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, 1791), 77.

78 *Ibid.*

79 *Ibid.*, 83-84.

80 *Ibid.*, 87-89.

81 *Ibid.*, 96-99.

82 *Ibid.*, 98.

83 *Ibid.*, 100.

84 Sobre el papel de Feijoo en la Ilustración española, véase Guillermo Carnero, ed., *Historia de la literatura española, siglo XVIII* (Madrid: Espasa Calpe, 1995), 69-80.

85 Feijoo, "Color Ethiopico", 92.

86 *Ibid.*, 93.

87 Feijoo, "Physionomia", en *Theatro Crítico Universal*, V: 72.

88 *Ibid.*, 83.

89 Gumilla, *Historia natural*, 78-81.

90 Para revisar otras tesis sobre la raza durante la Ilustración, consúltese la valiosa antología de Emmanuel Chukwudi Eze, ed., *Race and the Enlightenment: A Reader* (Cambridge, Mass.: Blackwell, 1997).

91 Gumilla, *Historia natural*, 74. Gumilla señala que esta gradación se basaba en el rigor antiguo para que los padres misioneros pudiesen dispensar en ciertos grados de consanguinidad y afinidad, y así casar a las parejas lícitamente.

92 *Ibid.*

93 *Ibid.*, 75.

94 *Ibid.*, 76. La tradición de definir las diferentes castas en función de su proporción de sangre blanca se remonta al menos a comienzos del siglo XVII: así, en 1609 el Inca Garcilaso de la Vega en sus *Comentarios reales de los Incas* menciona un cuatralbo (hijo de español e indio con una cuarta parte de sangre indígena), y de un tresalbo (hijo de español y mestizo con tres cuartas partes de sangre indígena). Véase Rosenblat, *La población indígena*, 173. Martínez-López ha señalado que la implantación del Tribunal del Santo Oficio en España en 1478, y la preocupación por la pureza de sangre condujo a la proliferación de categorías híbridas que fusionaban conceptos religiosos y biológicos. Estas denominaciones, claramente precursoras del sistema de castas, tenían por fin determinar con precisión el porcentaje de sangre judía y cristiana de un individuo; incluían expresiones como "mitad de cristiano nuevo" (el producto de un cristiano viejo y una cristiana nueva o al revés) y "cuarta parte de cristiano nuevo" (mitad cristiano nuevo y una cristiana vieja o vice-

versa). Martínez-López, "The Spanish Concept of *Limpieza de Sangre*", 386.
95 Martínez-López, "The Spanish Concept of *Limpieza de Sangre*", 153.
96 Edward Long, *The History of Jamaica or General Survey of the Ancient and Modern State of the Island: With Reflections on its Situation, Settlements, Inhabitants, Climate, Products, Commerce, Law, and Government*, 2 vols. (Londres: T. Lowndes, 1774), vol. 2, t. 2, cap. 13, 327.
97 Long, *The History of Jamaica*, vol. 2, t. 2, cap. 13, 260-261. La idea de purificarse la sangre la recoge también claramente Antonio Alcedo en su *Diccionario geográfico-histórico de las Indias Occidentales: Es a saber de los reynos de Perú, Nueva España, Tierra Firme, Chile, y Nuevo Reino de Granada*, 5 vols. (Madrid: Imprenta de Benito Cano, 1774), v: 164, 172.
98 Verena Martínez-Alier, *Marriage, Class, and Colour in Nineteenth-Century Cuba: A Study of Racial Attitudes and Sexual Values in a Slave Society* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1974, reed. 1989), XVII.
99 AGN, Bienes Nacionales, vol. 905, exp. 20.
100 *Ibid.*
101 *Ibid.*
102 *Ibid.*
103 Véase Elisa Vargas Lugo, Gustavo Curiel y José Guadalupe Victoria, eds., *Juan Correa: Su vida y su obra*, 4 vols. (México: UNAM, IIE, 1991).
104 CDFS, vol. 3, doc. 272.
105 *Ibid.*
106 AGN, Inquisición, vol. 1378, exp. 2.
107 Seed, *To Love, Honor, and Obey*, 98.
108 *Ibid.*, 200-201. Se ha llegado a la conclusión de que las causas de la promulgación de este decreto están relacionadas con una crisis de la familia real: se buscaba una manera de impedir el matrimonio del hermano de Carlos III con una mujer de condición social inferior. También formaba parte de una reforma legislativa más amplia iniciada por Carlos III para limitar el poder de la Iglesia.
109 La Pragmática se encuentra transcrita en CDFS, vol. 3, doc. 247. Para un excelente análisis de los efectos de la Pragmática en la Nueva España, véase Seed, *To Love, Honor, and Obey*, cap. 13.
110 AGN, Inquisición, vol. 1378, exp. 2.
111 *Ibid.*
112 *Ibid.*
113 Seed, *To Love, Honor, and Obey*, 204-208, 222.
114 "Discurso de D.ⁿ Fran.^co Malhorty dirigido al Ex.^mo S.^or D.ⁿ Sevastian de Eslaba, sobre los males, y abusos de America, y verdadero modo de remediarlos" (c. 1780), BN, ms. 11039, fols. 8r-9a.
115 McAlister, "Social Structure and Social Change", 355; James F. King, "The Case of José Ponciano de Ayarza: A Document on *Gracias al Sacar*", en *Hispanic American Historical Review* 37, nº 4 (1951): 640-647; Mörner, *Race Mixture*, 45, 62-63; Valdés, "The Decline of the Sociedad de Castas", 190. Para un estudio reciente y más matizado basado en 244 legitimaciones de toda Hispanoamérica extraídas del AGI de Sevilla, véase Ann Twinam, *Public Lives, Private Secrets: Gender, Honor, Sexuality, and Illegitimacy in Colonial Spanish America* (Stanford University Press, 1999).
116 Stuart B. Schwartz, "Colonial Identities and the *Sociedad de Castas*", en *Colonial Latin American Review* 4, nº 1 (1995): 186.
117 Solange Alberro, *Del gachupín al criollo o de cómo los españoles de México dejaron de serlo* (México: Jornadas 122, El Colegio de México, 1992), 170-171.
118 Seed, *To Love, Honor, and Obey*, 25, 150-151.
119 El título completo de este manuscrito es "Ordenanzas del Baratillo de México, dadas por vía de Exortacion y consejo a sus Doctores, compuestas por don Pedro Anselmo Chreslos Jache". He localizado dos copias del mismo, la primera en el AMNA-INAH, Col. Antigua, ms. 292, y la segunda en la BN, ms. 1953. Mis citas son de la copia de la BN.
120 La existencia de este manuscrito modifica en gran medida el panorama de la literatura latinoamericana, para la que tradicionalmente se ha tenido *El Periquillo Sarniento* (1816) de José Joaquín Fernández de Lizardi, como la primera obra picaresca completa escrita en México. Para analizar este manuscrito inédito me ha sido de gran utilidad el siguiente estudio sobre la literatura satírica en la Hispanoamérica colonial: Julie Greer Johnson, *Satire in Colonial America: Turning the New World Upside Down* (Austin: University of Texas Press, 1993).
121 Haslip-Viera, *Crime and Punishment*, 40-41.
122 Véase p. ej. la instrucción de 1696 del virrey Juan Ortega y Montañés en *Instrucciones y memorias de los virreyes novohispanos*, I: 740-741; CDFS, vol. 3, doc. 34.
123 CDFS, vol. 3, doc. 34; Haslip-Viera, *Crime and Punishment*, 41; Cope, *The Limits of Racial Domination*, 37. Véanse igualmente los comentarios del virrey Fernando Alencastre Noroña y Silva (1711-1716) en *Instrucciones y memorias de los virreyes novohispanos*, II: 776.
124 Greer Johnson, *Satire in Colonial America*, 156.
125 Chreslos Jache, "Ordenanzas del Baratillo", fol. 1r.
126 *Ibid.*
127 *Ibid.*
128 Alcedo, *Diccionario geográfico-histórico*, v: 126. También Kant sostuvo que "los negros nacen blancos, salvo sus genitales y un círculo alrededor del ombligo, que son negros. Durante los primeros meses de vida el color negro se extiende desde estas partes al resto del cuerpo". Véase Chukwudi Eze, *Race and the Enlightenment*, 60.
129 Londa Schiebinger, *Nature's Body: Gender in the Making of Modern Science* (Boston: Beacon Press, 1993), 62.
130 Chreslos Jache, "Ordenanzas del Baratillo", fol. 4r.
131 *Ibid.*, fols. 5v-6r.
132 *Ibid.*, fol. 6r.
133 *Ibid.*, fol. 10v.
134 *Ibid.*, fols. 17v-18r.
135 *Ibid.*, fol. 10v.
136 *Ibid.*, fol. 21v.
137 *Ibid.*, fol. 21v.
138 *Ibid.*, fol. 7r.
139 *Ibid.*, fol. 23r.
140 *Ibid.*, fol. 24v.
141 Greer Johnson, *Satire in Colonial America*, 7.
142 Chreslos Jache, "Ordenanzas del Baratillo", fol. 25r.
143 *Ibid.*, fol. 28r.
144 *Ibid.*, fol. 38v-r.
145 *Ibid.*, fol. 38v.
146 *Ibid.*, fol. 40v.
147 *Ibid.*, fols. 134v-135r.
148 *Ibid.*, fols. 76v, 78v.
149 *Ibid.*, fol. 140v.
150 *Ibid.*, fols. 113v, 140v.
151 *Ibid.*, fols. 104r-108r.
152 Greer Johnson, *Satire in Colonial America*, 13.
153 *Ibid.*, 12.
154 AMNA-INAH, Col. Antigua, ms. 292; BN, ms. 1953.
155 Francisco de Ajofrín, *Diario del viaje que por orden de la sagrada congregación de propaganda fide hizo a la América septentrional en el siglo XVIII* (1763), ed. Vicente Castañeda y Alcover y P. Buenaventura de Carrocera, 2 vols. (Madrid: Archivo Documental Español, Real Academia de la Historia, 1958), I: 80-81.

Capítulo 3

1 Thomas B. F. Cummins, "From Lies to Truth: Colonial Ekphrasis and the Act of Crosscultural Translation", en *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America 1450-1650*, ed. Claire Farago (New Haven y Londres: Yale University Press, 1995), 153, 158.

2 Para un comentario sobre la clasificación durante la época de la Ilustración, véase Michel Foucault, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas* (Madrid: Siglo XXI de España Eds., 1999).

3 Margaret T. Hodgen, *Early Anthropology in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1964, reed. 1971), 49-77. Véase también Luis Weckmann, *The Medieval Heritage of Mexico* (Nueva York: Fordham University Press, 1992), 46-71. En cuanto a la representación visual de las llamadas razas monstruosas, véase Rudolf Wittkower, "Marvels of the East: A Study in the History of Monsters", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 5 (1942): 159-197; Lorraine Daston y Katharine Park, *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750* (Nueva York: Zone Books, 2001), 173-214.

4 Hodgen, *Early Anthropology*, 69. Stephen Greenblatt, *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World* (Oxford: Clarendon Press, 1992), 27-51.

5 Hodgen, *Early Anthropology*, 127-128.

6 *Ibid.*, 68.

7 *Ibid.*, 112-113. Véase también Patricia Seed, "'Are These not Also Men?': The Indians' Humanity and Capacity for Spanish Civilisation", en *Journal of Latin American Studies* 24, n° 3 (1993): 631-634.

8 Sobre la historia de los gabinetes de curiosidades de los siglos XVI y XVII, véanse los ensayos en Oliver Impey y Arthur Macgregor, eds., *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe* (Oxford: Clarendon Press, 1985). Véase también Debra Edelstein, ed., *The Age of the Marvelous*, cat. exp. (Dartmouth, N.H.: Hood Museum of Art, 1991), particularmente el ensayo de Joy Kenseth; Krysztof Pomian, *Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500-1800* (Cambridge, Mass.: Polity Press, 1990); Detlef Heikamp, *Mexico and the Medici* (Florencia: Editrice Edam, 1972); Ken Arnold, "Trade, Travel, and Treasure: Seventeenth-Century Artificial Curiosities", en *Transports: Travel, Pleasure, and Imaginative Geography, 1600-1830*, ed. Chloe Chard y Helen Langdon (New Haven y Londres: Yale University Press, 1996), 263-285. Sobre las colecciones de objetos exóticos americanos en España, véase J. Miguel Morán y Fernando Checa, *El coleccionismo en España: De la cámara de maravillas a la galería de pinturas* (Madrid: Cátedra, 1985), cap. 8; María Paz Aguiló Alonso, "El coleccionismo de objetos procedentes de ultramar a través de los inventarios de los siglos XVI y XVII", en *Relaciones artísticas entre España y América* (Madrid: CSIC, 1990), 107-143; Anthony Alan Shelton, "Cabinets of Transgression: Renaissance Collections and the Incorporation of the New World", en *The Cultures of Collecting*, ed. John Elsnor y Roger Cardinal (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994), 177-203.

9 Hodgen, *Early Anthropology*, 131.

10 Bernhardt Varen, *Cosmography and geography in two parts...* (Londres: S. Roycroft para Richard Bloome, 1682), 3. Cit. en Hodgen, *Early Anthropology*, 168.

11 Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo di nuovo acresciuti di molte figuri* (Venecia: Giovanni Bernardo Sessa, 1598).

12 Véase p. ej. Diego de Ocaña, *Un viaje fascinante por la América hispana del siglo XVI* (1599-1606), ed. Arturo Álvarez (Madrid: Historia, 1987). Este interesante diario del monje jerónimo español que viajó a Sudamérica incluye dibujos de distintos grupos étnicos de Perú.

13 Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (Londres: Routledge, 1992), 16.

14 Amédée François Frezier, *Relation du voyage de la mer du Sud aux côtes du Chili et du Pérou fait pendant les années 1712, 1713 et 1714*. Ed. inglesa: *A Voyage to the South-Sea and Along the Coasts of Chile and Peru, In the years 1712, 1713, and 1714* (Londres: Jonah Bowyer, 1717), 68.

15 *Ibid.*, 85.

16 *Ibid.*, 253.

17 *Ibid.*, 63.

18 Arnold, "Trade, Travel, and Treasure", 268.

19 *Cuestionarios para la formación de las Relaciones geográficas de Indias: Siglos XVI/XIX*, ed. Francisco de Solano (Madrid: CSIC, 1988).

20 *Diccionario geographico o descripcion de todos los reynos, provincias, islas, patriarchados, obispados, ducados, condados* (Madrid: Imprenta de la Viuda de Peralta, 1750), s.p.

21 Thomas Gage, *Nuevo reconocimiento de las Indias Occidentales* (1648). Intro. Brian F. Connaughton (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994), 41.

22 *Ibid.*, 96.

23 Giovanni Francesco Gemelli Careri, *Viaje a la Nueva España (1699-1700)*, ed. Francisca Perujo (México: UNAM, 1983), 21.

24 Bernardo de Balbuena, *Grandeza mexicana* (1604) (México: UNAM, 1941). Sobre la importancia del poema de Balbuena, véase Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe: La formación de la conciencia nacional en México* (México: Fondo de Cultura Económica, 1974, reed. 1995), 102-108.

25 Véase Justino Fernández, "El retablo de los reyes", en *Estética del arte mexicano* (México: UNAM, IIE, 1972), 174-186.

26 Fray Agustín de Vetancurt, *Tratado de la ciudad de Mexico y las grandezas que la ilustran despues que la fundaron españoles* (1698), en *Teatro Mexicano: Descripción breve de los sucessos exemplares históricos, políticos, militares y religiosos del nuevo mundo Occidental de las Indias* (1698) (México: Porrúa, 1982), 3.

27 Solange Alberro, *Del gachupín al criollo o de cómo los españoles de México dejaron de serlo* (México: Jornadas 122, El Colegio de México, 1992), 179. Véase también José Durand, "El lujo indiano", en *Historia Mexicana* 21, n° 6 (1956): 59-74; Pilar Gonzalbo Aizpuru, "De la penuria al lujo en la Nueva España. Siglos XVI-XVIII", en *Revista de Indias* 56, n° 206 (1996): 49-75.

28 Durand, "El lujo indiano", 59.

29 CDFS, vol. 3, doc. 92.

30 Vetancurt, *Tratado de la ciudad de Mexico*, 4.

31 Véase p. ej. David A. Brading, *Mexican Phoenix, Our Lady of Guadalupe: Image and Tradition across Five Centuries* (Cambridge University Press, 2001); Mariano Fernández de Echeverria y Veitia, *Baluartes de México. Descripción Histórica de las cuatro Milagrosas Imágenes de Nuestra Señora que se veneran en la muy noble, leal, e imperial ciudad de México, Capital de la Nueva España* (c. 1779) (México: Imprenta de Alejandro Valdés, 1820).

32 La monografía clásica sobre Sigüenza y Góngora es la de Leonard A. Irving, *Don Carlos de Sigüenza y Góngora: A Mexican Savant of the Seventeenth Century* (Berkeley: University of California Press, 1929). Consúltese también Francisco Pérez Salazar, *Biografía de D. Carlos de Sigüenza y Góngora seguido de varios documentos inéditos* (México: Sociedad de Bibliófilos Mexicanos, 1928); Elías Trabulse, *Los manuscritos perdidos de Sigüenza y Góngora* (México: El Colegio de México, 1988). Para un análisis literario reciente de la obra de Sigüenza, véase Kathleen Ross, *The Baroque Narrative of Carlos Sigüenza y Góngora: A New World Paradise* (Cambridge University Press, 1993). Sobre su orgullo criollo, véase Laura Benítez, "El nacionalismo de Carlos Sigüenza y Góngora", en *Estudios de Historia Novohispana* 8 (1985): 203-221; Antonio Lorente Medina, *La prosa de Sigüenza y Góngora y la formación de la conciencia mexicana* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996).

33 Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe*, 123; David A. Brading, *The First America: The Spanish Monarchy, Creole Patriots, and the Liberal State, 1492-1867* (Cambridge University Press, 1993), 371; Lorente Medina, *La prosa de Sigüenza*, 215.

34 Carlos de Sigüenza y Góngora, *Theatro de virtudes políticas que constituyen à un Príncipe* (1680), en *Seis obras*, ed. Irving A. Leonard y William G. Bryant (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984). Para una reconstrucción del arco de triunfo, véase Helga von Kügelgen, "Carlos de Sigüenza y Góngora, su *Theatro de Virtudes Políticas que constituyen a un Príncipe* y la estructuración emblemática de unos tableros en el arco de triunfo", en *Juegos de ingenio y agudeza: La pintura emblemática en la Nueva España*, cat. exp. (México: Museo Nacional de Arte, 1994), 151-160.

35 Sigüenza y Góngora, *Glorias de Querétaro* (1692), cit. en Justino Fernández, *Estética del arte mexicano*, 181.

36 Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe*, 120. Algo muy distinto ocurría en Perú, donde continuamente se producían revueltas con base en el pasado inca del país.

37 Véase el prefacio de Paz en Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe*, 14-15.

38 La palabra castellana y portuguesa biombo procede del japonés *byóbu* (cortavientos). Aunque es preciso seguir investigando la historia de los biombos en México, algunos autores sostienen que fueron introducidos por el shogun japonés Iesayu Tokugawa como obsequio al virrey Luis de Velasco en 1614. Posteriormente, se manufacturaron biombos en la ciudad de México y en Puebla. En el siglo XVII, los biombos ya se habían convertido en un accesorio imprescindible y de moda en las casas de la elite y se decoraban con todo tipo de temas religiosos y profanos. La referencia básica sobre el tema es Teresa Castelló Yturbide y Marita Martínez del Río de Redo, *Biombos mexicanos* (México: Edición de Jorge Gurría Lacroix, INAH, 1970). Para buenas reproducciones de varios biombos novohispanos, consúltese *Viento detenido: Mitologías e historias en el arte del biombo*, cat. exp. (México: Museo Soumaya, 1999).

39 Han sobrevivido al menos cuatro de estos biombos. Véase García Sáiz, "La conquista de México por Hernán Cortés: Una iconografía al servicio de los intereses encontrados de criollos y peninsulares", en *Actas del Congreso Internacional: Llerena, Extremadura y América* (Llerena: Excelentísimo Ayuntamiento de Llerena, 1994), 213-222; García Sáiz, "La conquista militar y los enconchados: Las peculiaridades de un patrocinio indiano", en *Los pinceles de la historia: El origen del reino de la Nueva España, 1680-1750*, cat. exp. (México: Museo Nacional de Arte, 1999), 121; Jaime Cuadriello, "El origen del reino y la configuración de su empresa: Episodios y alegorías del triunfo y fundación", en *Los pinceles de la historia: Nueva España*, 67-71.

40 La construcción del Parián en la ciudad de México se dispuso tras el motín de 1692, y la obra se concluyó en 1703. Los nuevos puestos de piedra —que se ven en la pintura de Villalpando—, que se arrendaban a los comerciantes locales, eran un sustituto más seguro y duradero que los "cajones" o tenderetes de madera quemados durante la revuelta. El hecho de que Villalpando muestre el Parián sin terminar hace que resulte difícil asignar una fecha definitiva a la obra. Para un análisis del cuadro, véase Francisco de la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando* (México: INAH, 1964), 159-176; Juana Gutiérrez Haces, Pedro Ángeles Jiménez, Clara Bargellini y Rogelio Ruiz Gomar, eds., *Cristóbal de Villalpando*, cat. exp. (México: Fomento Cultural Banamex, A.C., 1997), 274-276.

41 Joaquín Bérchez ha observado que esta obra está firmada "J. Arellano" y propone que posiblemente se refiera a José Arellano. Véase su ficha de catálogo en *Los siglos de oro en los virreinatos de América, 1550-1700*, cat. exp. (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999), 149-152.

42 Efraín Castro Morales, "Los cuadros de castas de la Nueva España", en *Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas*, nº 20 (1983): 679-680.

43 Quiero expresar mi agradecimiento a Dale Gluckman, curadora de trajes y textiles del Los Angeles County Museum of Art, por señalarme este dato.

44 Francisco de Ajofrín, *Diario del viaje que por orden de la sagrada congregación de propaganda fide hizo a la América septentrional en el siglo XVIII* (1763), ed. Vicente Castañeda y Alcover y P. Buenaventura de Carrocera, 2 vols. (Madrid: Archivo Documental Español, Real Academia de la Historia, 1958), 1: 84. Véase también la descripción y los dibujos del jesuita bohemio Ignacio Tirsch en Doyce B. Nunis, Jr., *The Drawings of Ignacio Tirsch, A Jesuit Missionary in Baja California*, trad. Elsbeth Schultz-Bishoff (Los Angeles: Dawson's Bookshop, 1972), 100-101; Gage, *Nuevo reconocimiento de las Indias occidentales*, 139-140.

45 Véase Kathryn Klein, ed., *El hilo continuo: La conservación de las tradiciones textiles de Oaxaca* (Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1997), 42, 128.

46 Existe muy poca información sobre Bustos. En *Historia de la pintura en Puebla* (México: UNAM, IIE, 1963) Francisco Pérez Salazar señala que se mantenía activo en Puebla hacia 1724, y se le menciona también en Abelardo Carrillo y Gariel, *Autógrafos de pintores coloniales* (México: UNAM, 1972), 151, y en Toussaint, *Pintura colonial en México*, 150. Se le ha identificado como el posible autor de un apostolado en el Altar de la Divina Providencia en la Catedral de la ciudad de México. Véase Nelly Sigaut, "Altar de la Divina Providencia", en *Catedral de México: Patrimonio artístico y cultural* (México: Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología y Fomento Cultural Banamex, 1986), 45-55.

47 Athanasius Kircher, *China Monumentis qua sacris quà Profanis Nec non variis Naturae & Artis Spectaculis...* (Amsterdam: Johannem Janssonium à Waesberge & Elizem Weyerstaet, 1667).

48 Joscelyn Godwin, *Athanasius Kircher: A Renaissance Man and the Quest for Lost Knowledge* (Londres: Thames and Hudson, 1979), 50.

49 Véase Silvio A. Bedini, "Citadels of Learning: The Museo Kircheriano and Other Seventeenth-Century Italian Collections", en *Enciclopedismo in Roma Barocca: Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e museo scientifico*, ed. Maristella Casciato, Maria Grazia Ianniello y Maria Vitale (Venecia: Marsilio Editori, 1986), 249-267; Ingrid D. Rowland, *The Ecstatic Journey: Athanasius Kircher in Baroque Rome*, cat. exp. (University of Chicago Press, 2000).

50 El testamento de Sigüenza está publicado en Pérez Salazar, *Biografía de D. Carlos de Sigüenza*, 169-171.

51 Sobre la influencia de Kircher en la Nueva España, véase Ignacio Osorio Romero, *La luz imaginaria: Epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos* (México: UNAM, 1993); Elías Trabulse, *El círculo roto: Estudios históricos sobre la ciencia en México* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996); Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982; reed. Barcelona: Seix Barral, 1988), 237, 239. Para una reproducción del retrato de Miranda de sor Juana, véase *El retrato novohispano en el siglo XVIII*, cat. exp. (Puebla: Museo Poblano de Arte Virreinal, 1999), 53; para el de Cabrera, véase Guillermo Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera: Pintor de Cámara de la Reina Celestial* (México: InverMéxico Grupo Financiero, 1995), 208.

52 Véase la correspondencia entre Kircher, el Padre Francisco Ximénez y Alexandro Favián en Osorio Romero, *La luz imaginaria*, cartas 9, 20, 23, 27, 28, 34, 38, 40 y 47.

53 Esta idea fue sugerida con anterioridad en relación con el periodo victoriano inglés por Anne McClintock, *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest* (Nueva York y Londres: Routledge, 1995), 45.

54 La idea de la ciudad como comunidad era fundamental en el mundo hispano. Véase Richard L. Kagan, *Urban Images of the Hispanic World, 1493-1793* (New Haven y Londres: Yale University Press, 2000), cap. 1.

55 Véase el excelente estudio introductorio de Ernesto de la Torre Villar en Juan José Eguiara y Eguren, *Biblioteca mexicana* (1755) (México: UNAM, 1986), LI-CCCLVII. Consúltese asimismo los ensayos en Ernesto de la Torre Villar, ed., *Juan José de Eguiara y Eguren y la cultura mexicana* (México: UNAM, 1993).

56 Andrés Arze y Miranda, "Noticias de los escritores de la Nueva España", en Castro Morales, "Los cuadros de castas", 679-680. El texto también es analizado por Castro Morales en *Las primeras bibliografías regionales hispanoamericanas: Eguiara y Eguren y sus corresponsales* (Puebla: Ediciones Altiplano, 1961), 30-34. Es posible que el manuscrito esté en manos de Castro Morales o de otro particular pues en todo momento omite citar su fuente.

57 Castro Morales, "Los cuadros de castas", 680.

58 Sobre este tema, véase Torre Villar en Eguiara y Eguren, *Biblioteca mexicana*, CCXIII-CCLXXXIX.

59 Luego procede a enumerar los quince tipos: "1. Casta. De la mezcla de hombre español con Mujer india, nace Mestiza / 2. De Español, y Mestiza, nace Castiza. / 3. De Español, y Castiza, nace Español. / 4. De Mestizo, y India, nace Coyote. / 5. De Coyote, y India, nace Chamizo. / 6. De Español, y Negra, nace Mulata. / 7. De Español, y Mulata, nace Morisco. / 8. De Español, y Morisca, nace Albino. / 9. De Español, y Albina, nace Tornaatrás. / 10. De Español, y Tornaatrás, Tente en el Aire: este se mantiene en este ser, aunque se mezcle con español; pero si se mezcla con Mujer de su misma Nación, vuelve a descender a su propia calidad de Negro. / 11. De Mulato Cocho, y India, nace Lobo. / 12. De Lobo, y Mulata, nace Albarazado. / 13. De Mulato, y Albarazado, nace Barcino. / 14. De Barcino, y Mulata, nace Tornaatrás Negro, con pelo laso. / 15. De Indio, y Negra, nace Chino Cambujo." Anón., "Diversas castas que se hallan entre los habitadores de Nueva España", en *Recolección de varios curiosos papeles no menos gustosos, que útiles y propios a ilustrar en Asuntos Morales, Políticos, Históricos y Otros*, vol. 5 (Madrid, 1762), fols. 63-68. AMNA-INAH, ms. Colecciones especiales, sin catalogar.

60 Para un estudio sobre este tipo de pintura, véase Mario Praz, *Conversation Pieces: A Study of the Informal Group Portrait in Europe and America* (Filadelfia: Pennsylvania State University Press, 1971).

61 El inventario de los bienes a la muerte de Cabrera se recoge en Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera*, 269-294.

62 Cinco lienzos se hallan en en una colección particular en Monterrey, México, y están reproducidos en García Sáiz, *Las castas mexicanas: Un género pictórico americano* (Milán: Olivetti, 1989), 77-79. Los de Denver y Filadelfia (figs. 124-125) también están reproducidos en Ilona Katzew, ed., *New World Orders: Casta Painting and Colonial Latin America*, cat. exp. (Nueva York: Americas Society Art Gallery, 1996), láms. 11-15. Mi atribución se basa en la comparación con varios retratos firmados que se resguardan en el Museo Nacional de Historia de la ciudad de México y otras colecciones.

63 Véase John Irwin y Katherine B. Brett, *Origins of Chintz. With a Catalogue of Indo-European Cotton-Paintings in the Royal Ontario Museum, Toronto, and the Victoria and Albert Museum, London* (Londres: Her Majesty's Stationary Office, 1970), caps. 5, 7; John Irwin y Margaret Hall, *Indian Painted and Printed Fabrics* (Londres: Calico Museum, 1971), 36-37.

64 Cit. en Juan Pedro Viqueira Albán, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el siglo de las Luces* (México: Fondo de Cultura Económica, 1987), 30.

65 Cit. en Juan Sempere y Guarinos, *Historia del luxo, y de las leyes suntuarias en España* (Madrid: Imprenta Real, 1788), 159-161.

66 Hugh Honour, *The New Golden Land: Images of America From the Discovery to the Present* (Nueva York: Pantheon, 1975), 46.

67 Antonio de Ulloa, *Descripción geográfica de una parte de Nueva España. Noticias y descripción de los países que median entre la ciudad y puerto de Veracruz, en el reino de Nueva España...* (1777), en Francisco de Solano, ed., *Antonio de Ulloa y la Nueva España* (México: UNAM, 1987), 104.

68 Honour, *The New Golden Land*, 35. Paula Findler, "Courting Nature", en Nicholas Jardine, James Secord y Emma Spary, eds., *Cultures of Natural History* (Cambridge University Press, 1996), 72. Gage, *Nuevo reconocimiento de las Indias Occidentales*, 139. Para un ejemplo del simbolismo de los loros en el género europeo del retrato, véase *Jacob Jordaens (1593-1678): Paintings and Tapestries*, cat. exp. (Amberes: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1993), 170-171.

69 Probablemente el conjunto de Cabrera se pensaba enviar a España; además de localizarse en este país, cuando hace unos años una parte del conjunto salió a la venta, los lienzos seguían enrollados y llevaban sus cañas originales del siglo XVIII. Véase el catálogo de la subasta *Tribal Art From Africa and the Americas and Latin American and Spanish Colonial Paintings* (Nueva York: Christie's, 7 de mayo de 1980), lotes 207-208.

Capítulo 4

1 La asociación de la pintura de castas con las reformas borbónicas también ha sido estudiada por Elena Isabel Estrada de Gerlero, "Las reformas borbónicas y las pinturas de castas novohispanas", en *El arte y la vida cotidiana. XVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, ed. Estrada de Gerlero (México: UNAM, IIE, 1995), 217-252.

2 Véase John Lynch, *Bourbon Spain: 1700-1808* (Oxford: Blackwell, 1989), 329-374; Enrique Florescano e Isabel Gil Sánchez, "La época de las reformas borbónicas y el crecimiento económico, 1750-1808", en *Historia General de México* (México: El Colegio de México, 1984), 472-589.

3 Lynch, *Bourbon Spain*, 361, 365.

4 La referencia obligada sobre la visita de Gálvez es Herbert Ingram Priestly, *José de Gálvez: Visitador-General of New Spain, 1765-1771* (Berkeley: University of California Press, 1916).

5 Véase la introducción de Beatriz Ruiz Gaytán en Hipólito Villarroel, *Enfermedades políticas que padece la capital de esta Nueva España en casi todos los cuerpos de que se compone y remedios que se le deben aplicar para su curación si se requiere que sea útil al rey y al público* (1785-1787) (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994), 13-43.

6 *Ibid.*, 129.

7 *Ibid.*, 126-130.

8 *Ibid.*, 197.

9 *Ibid.*, 211. Véase igualmente "Informe sobre pulquerías y tabernas en el año de 1784", en *Boletín del Archivo General de la Nación*, 1er sem., 18, nos 2-3 (1947): 188-236, 363-405.

10 Carlos de Sigüenza y Góngora, "Alboroto y motín de los indios de México (1692)", en *Seis obras*, ed. Irving A. Leonard y William G. Bryant (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984), 95-141.

11 Sobre la afición a la bebida en la colonia, véase William B. Taylor, *Drinking, Homicide, and Rebellion in Colonial Mexican Villages* (Stanford University Press, 1979); Juan Pedro Viqueira Albán, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el siglo de las Luces* (México: Fondo de Cultura Económica, 1987), 169-219.

12 Baltazar Ladrón de Guevara, *Discurso sobre la policía de México: Reflexiones y apuntes sobre varios objetos que interesan a la salud pública y la política particular de esta ciudad de México, si se adoptasen las*

providencias o remedios correspondientes (1788), en *Antología de textos sobre la ciudad de México en la Ilustración (1788-1792)*, ed. Sonia Lombardo Ruiz (México: INAH, Departamento de Investigaciones Históricas, Colección Científica, 1982), 59-68.

13 "Memoria sobre las Bevidas de la Nueva España, sus efectos, y sus gravamenes excesivos" (1779), BN, ms. 19518, fols. 26v-27r.

14 Villarroel, *Enfermedades políticas*, 205-207.

15 AGI, Indiferente General, vol. 653, s.p; CDFS, vol. 3, doc. 145.

16 AGI, Indiferente General, vol. 653, s.p.

17 Villarroel, *Enfermedades políticas*, 208-210.

18 BPR, ms. I. F. 31, n° 32.

19 BPR, ms. I. F. 31, n° 33.

20 Villarroel, *Enfermedades políticas*, 225.

21 El español Pedro Rodríguez Campomanes (1723-1803), presidente del Consejo de Castilla, expresó su preocupación en este sentido en su *Discurso sobre el fomento de la industria popular* (Madrid, 1774).

22 Villarroel, *Enfermedades políticas*, 188.

23 *Ibid.*, 186, 213-214.

24 *Ibid.*, 214.

25 *Ibid.*, 178-179.

26 Marilyn Yalom, *A History of the Breast* (Nueva York: Knopf, 1997), cap. 4; Londa Schiebinger, *Nature's Body: Gender in the Making of Modern Science* (Boston: Beacon Press, 1993), 40-74.

27 Yalom, *History of the Breast*, 94.

28 Schiebinger, *Nature's Body*, 67.

29 *Ibid.*, 70.

30 José Clavijo y Fajardo, "Pensamiento XII: Sobre la educación", en *Antología de El Pensador* (1762-1763, 1767) (Canarias: Biblioteca Básica Canaria, 1989), 105, 113.

31 *Ibid.*, 110.

32 Fray Francisco de Ajofrín, "Respuesta del P. Ajofrín a una consulta sobre las que entran a criar hijos agenos" (Madrid, 8 de agosto de 1777), APCC, ms. 4-2-91, fol. 12v.

33 *Ibid*, fol. 9.

34 Francisco de Ajofrín, *Diario del viaje que por orden de la sagrada congregación de propaganda fide hizo a la América septentrional en el siglo XVIII* (1763), ed. Vicente Castañeda y Alcover y P. Buenaventura de Carrocera, 2 vols. (Madrid: Archivo Documental Español, Real Academia de la Historia, 1958), I: 82, 84. Sobre la transmisión de defectos a los españoles y criollos a través de la leche de indias, negras y mulatas, véase también Juan Solórzano y Pereira, *Política Indiana* (Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1776), t. 2, cap. 30, 219-220; Villarroel, *Enfermedades políticas*, 188; Edward Long, *The History of Jamaica or General Survey of the Ancient and Modern State of the Island: With Reflections on its Situation, Settlements, Inhabitants, Climate, Products, Commerce, Law, and Government*, 2 vols. (Londres: T. Lowndes, 1774), II: 274. El tratamiento que varios autores españoles del siglo XVII dieron a este tema está recogido en Julio Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosas: Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII* (Madrid: Akal Editor, 1978), 489-499.

35 "Descripción del Estado político de la Nueva España" (1735), RAH, Col. Muñoz, ms. 9-4799, fol. 366r.

36 Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México* (1965; reed. México: UNAM, IIE, 1990), 174-175.

37 Villarroel, *Enfermedades políticas*, 199.

38 Un conjunto incompleto compuesto por seis cuadros que se halla en el Museo Oriental de Valladolid está reproducido en Blas Sierra de la Calle, *Vientos de Acapulco: Relaciones entre América y el Oriente*, cat. exp. (Valladolid: Museo Oriental de Valladolid, 1991), 17-19, 37-39. Un único cuadro firmado por Torres perteneciente a un tercer conjunto se reproduce en Ilona Katzew, ed., *New World Orders: Casta Painting and Colonial Latin America*, cat. exp. (Nueva York: Americas Society Art Gallery, 1996), lám. 24.

39 El retrato de Carlos III está reproducido en María Esther Ciancas y Bárbara Meyer, *La pintura del retrato colonial (Siglos XVI-XVIII)* (México: INAH, Museo Nacional de Historia, 1994), 37; para el retrato de Torres de Matías Gálvez y sus copias de otros retratos anteriores de virreyes, véase *México en el mundo de las colecciones de arte: Nueva España*, 2 vols. (México: Grupo Azabache, 1994), II: 240, 246.

40 Martín González de la Vara, *Historia del helado en México* (México: Maas y Asociados, 1989), 33-34.

41 CDFS, vol. 3, doc. 58.

42 El conjunto al que aquí me refiero aparece reproducido también en Katzew, *New World Orders*, láms. 30-45; dos conjuntos incompletos figuran en María Concepción García Sáiz, *Las castas mexicanas: Un género pictórico americano* (Milán: Olivetti, 1989), 172-177 (aunque la autora sugiere, equivocadamente, que las obras son de mano de un artista andino); un cuadro de un tercer conjunto pertenece al Arizona Historical Society de Tucson; otro de un cuarto conjunto se halla en el Museo Nacional de las Intervenciones en la ciudad de México. Los dos últimos cuadros están sin publicar.

43 Véase Manuel Antonio Sandoval, "Reflexiones sobre la naturaleza y carácter de los indios" (c. 1786), en David A. Brading, ed., *El ocaso novohispano: Testimonios documentales* (México: INAH, 1996), 91.

44 Ernesto Lemoine Villicaña compiló y publicó estos documentos en "El alumbrado público en la ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XVIII", en *Boletín del Archivo General de la Nación*, 2° sem., 4, n° 4 (1963): 782-818.

45 Sobre la fundación de la Real Academia de San Carlos de México, véase Eduardo Báez Macías, *Fundación e historia de la Academia de San Carlos* (México: Colección Popular, 1974); Thomas A. Brown, *La Academia de San Carlos de la Nueva España: I. Fundación y organización* (México: Secretaría de Educación Pública, 1976).

46 Véanse los ensayos en David J. Weber, ed., *New Spain's Far Northern Frontier: Essays on Spain in the American West, 1540-1821* (Dallas: Southern Methodist University, 1988); John Francis Bannon, *The Spanish Borderlands Frontier, 1513-1821* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1974).

47 Joaquín Antonio de Basarás y Garaygorta, "Origen, costumbres, y estado presente de mexicanos y philipinos" (1763), HAS, ms. hc. 363-940, 1-2, vol. 1, fols. 75-76.

48 Nueva Vizcaya comprendía inicialmente el territorio conquistado por España al norte de Zacatecas. Aun después de que Nuevo México, Sonora y Sinaloa se segregaran de ella en 1598 y 1733, Nueva Vizcaya siguió abarcando un enorme territorio que iba desde la meseta central al sur de Durango hasta el norte de Chihuahua, y desde la Sierra Madre Occidental por el oeste hasta Coahuila por el este. Peter Gerhard, *The Northern Frontier of New Spain* (Norman: University of Oklahoma Press, 1982), 216-220.

49 *Ibid.*, 217.

50 *Ibid.*, 218. Véase asimismo Adolph F. A. Bandelier y Fanny R. Bandelier, *Historical Documents Relating to New Mexico, Nueva Vizcaya, and Approaches Thereto, to 1773*, ed. Charles W. Hackett, trads. Adolph F. A. Bandelier y Fanny R. Bandelier, 3 vols. (Washington, D.C.: Carnegie Institution of Washington, 1937), II: 223-225.

51 Durante una revuelta que se produjo el 17 de abril de 1652, los indios chichimecos supuestamente "se comieron a un misionero de la Compañía de Jesús". Gregorio Martín de Guijo, *Diario: 1648-1664*, ed. Manuel Romero de Terreros, 2 vols. (México: Porrúa, 1952), I: 195.

52 Giovanni Francesco Gemelli Careri, *Viaje a la Nueva España (1699-1700)*, ed. Francisca Perujo (México: UNAM, 1983), 127. O'Crowley cuenta que un jefe de los chichimecos de Nayarit acudió a la capital del virreinato con el fin de entrevistarse con el virrey en 1718, y que llevaba el rostro listado. Fue a México a jurar obediencia al rey de España y a solicitar que se establecieran misiones. Según O'Crowley, el virrey le concedió lo que había pedido, pero los indígenas no tardaron en rebelarse. Pedro Alonso O'Crowley, *Idea compendiosa del reino de la Nueva España* (1774), intro. Teresa Castelló Yturbide y Marita Martínez del Río de Redo (México: Talleres Gráficos de Contabilidad Ruf Mexicana, 1975), 29. Así por ejemplo, el 31 de mayo de 1755 conducían engrillados a la ciudad de México a un grupo de mecos "por las varias atrocidades cometidas", pero en tanto se acercaban trataron de escapar. José Manuel de Castro Santa-Anna, *Diario de sucesos notables (1752-1757)*, en *Documentos para la historia de México*, vols. 4-6 (México: Imprenta de Juan R. Navarro, 1854), v: 129.

53 Sobre la representación de los indios salvajes en la pintura de castas, véase también Elena Isabel Estrada de Gerlero, "The Representation of 'Heathen Indians' in Mexican Casta Paintings", en Katzew, ed., *New World Orders*, 42-57.

54 Véase Hugh Honour, *The European Vision of America*, cat. exp. (Cleveland Museum of Art, 1975); Honour, *The New Golden Land: European Images of America From the Discovery to the Present Times* (Nueva York: Pantheon, 1975); William C. Sturtevant, "First Visual Images of Native America", en *The Impact of the New World on the Old*, ed. Fredi Chiappelli (Berkeley: University of California Press, 1976), II: 417-454. Sobre la representación cartográfica de América, véase Walter Mignolo, "Putting America on the Map (Geography and the Colonization of Space)", en *Colonial Latin American Review* 1, n^os^ 1-2 (1992): 25-63.

55 Sobre la influencia de este grabado en particular en el biombo de los cuatro continentes de Juan Correa, véase Hugette Joris de Zavala, "Un Paravent en Nouvelle-Espagne par Juan Correa, d'aprés Charles Le Brun", en Elisa Vargas Lugo, Gustavo Curiel y José Guadalupe Victoria, eds., *Juan Correa: Su vida y su obra*, 4 vols. (México: UNAM, IIE, 1985-1994), IV: 525; Estrada de Gerlero, "The Representation of 'Heathen Indians'", 53-54.

56 *Concilio mexicano IV celebrado en la ciudad de México el año de 1771* (Querétaro: Imprenta de la Escuela de Artes, 1898), 166-167. Para la idea de algunos intelectuales acerca de "la barbarie" de los indios americanos, consúltese Anthony Pagden, *The Fall of Natural Man: The American Indian and the Origins of Comparative Ethnology* (Cambridge University Press, 1982), 15-56.

57 "Descripción del Estado político de la Nueva España" (1735), RAH, Col. Muñoz, ms. 9-4799, fols. 374r-375v.

58 Sobre el apoyo de Revillagigedo a la Academia, véase su "Relación reservada..." en *Instrucciones y memorias de los virreyes novohispanos*, ed. Ernesto de la Torre Villar, 2 vols. (México: Porrúa, 1991), II: 1091-1092.

59 Los cuadros se describen en los siguientes términos: "Ytt seis Países en q.^e^ estan las Castas de Yndios de vara de ancho, y tres quartas de alto con sus marcos de madera pintados de verde en lienso de Cotense â doce pessos cada uno todos en setenta, y dos pessos (072)". AGN, Intestados, vol. 80, 2ª parte, exps. 1-7, fol. 35. El inventario de Bucareli fue localizado por Gabriela García Lascurain Vargas. Agradezco a Gustavo Curiel que compartiera conmigo su conocimiento del inventario de Bucareli.

60 Como se afirma en una carta de Ulloa a Bucareli. Véase Francisco de Solano, ed., *Antonio de Ulloa y la Nueva España* (México: UNAM, 1987), 370.

61 *Ibid.*, 370-371.

62 Viqueira Albán, *¿Relajados o reprimidos?*, 230.

63 AGN, Intestados, vol. 80, 2ª parte, exps. 1-7, fols. 22v-24r, 30v.

64 *Ibid.*, fols. 55v-56r.

65 Óscar Reyes Retana Márquez, "Las pinturas de Juan Patricio Morlete Ruiz en Malta", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 68 (1996): 113-125.

66 AGN, Intestados, vol. 82, exp. 6, fol. 13.

67 *Ibid.* Los cuadros se describen como: "Díez y seís Lienzos de á vara enrroyados, en coleta de las castas, y Naciones á peso cada uno montan díez, y seís pesos (016)".

68 AGN, Intestados, vol. 48, exp. 6.

69 *Ibid.* Los cuadros se describen como: "Catorze lienzos de las castas à cinco p.^s^ (070)".

70 AGN, Civil, vol. 1742, exp. 9. El cuadro se describe como: "Por un retrato de las castas en dos r.^s^ (01)".

71 AGN, Vínculos y Mayorazgos, vol. 77.

72 En la descripción del conjunto como "Ytt diez quadros de Pintura de Yndios de a dos varas Cada Uno, a dos Pessos (02)" no figura la palabra "casta", pero probablemente se refiera a este género. La fecha tardía del inventario, el número de cuadros en él incluidos y las dimensiones de éstos sugieren que se trataba de pinturas de castas y no de obras pintadas por indígenas ni de mosaicos de plumas. Además, en el inventario de Bucareli, la expresión "Castas de Yndios" se utiliza igualmente para describir este tipo de obras. Deseo agradecer a Gustavo Curiel esta observación.

73 José de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias* (1590) (Sevilla: Hispano-Americana de Publicaciones, S. A., 1987), lib. 3, cap. 1, 106.

74 Véase p. ej. M. Pluche, *Espectáculo de la Naturaleza o conversaciones acerca de las particularidades de la Historia Natural*, trad. del francés a cargo de P. Estevan de Terreros y Pando, 6 vols. (Madrid, 1753), I: 250.

75 Introducción de Clavijo y Fajardo a la obra del conde de Buffon, *Historia Natural General y Particular*, 12 vols. (Madrid: D. Joachim Ibarra Impresor de Cámara de S. M., 1785), I: LIV-LV.

76 *Ibid.*, I: LV-LVII, XL.

77 Antonio de Ulloa, *Noticias americanas: Entretenimientos Phisicos-Historicos sobre la América meridional y la septentrional oriental* (1772) (Universidad de Granada, 1992), 7.

78 AGI, Indiferente General, vol. 1549, s.p.

79 AGI, Indiferente General, vol. 1549, cartas 671, 628.

80 AGI, Indiferente General, vol. 1549, cartas 97, 99.

81 Acerca de la fascinación del príncipe por los pájaros, véase J. Miguel Morán y Fernando Checa, *El coleccionismo en España: De la cámara de maravillas a la galería de pinturas* (Madrid: Cátedra, 1985), 135.

82 Véase el ejemplo del artista flamenco David de Coninck, en Debra Edelstein, ed., *The Age of the Marvelous*, cat. exp. (Dartmouth, N.H.: Hood Museum of Art, 1991), 348. O bien otro ejemplo de un artista español en *Juan de Arellano 1614-1676*, cat. exp. (Madrid: Caja Madrid, 1998), 66.

83 El conjunto está reproducido en su totalidad en García Sáiz, *Las castas mexicanas*, 114-121, aunque no se identifica su origen. Con respecto a la atribución del conjunto al círculo de Cristóbal Lozano, véase Luis Eduardo Wuffarden, "Los lienzos del virrey Amat y la pintura limeña del siglo XVIII", en *Los cuadros del mestizaje del virrey Amat: La representación etnográfica en el Perú colonial*, cat. exp. (Lima: Museo de Arte de Lima, 1999), 55-58.

84 Amat y Junient, cit. en Francisco de las Barras de Aragón, "Documentos referentes al envío de cuadros representando mestizajes humanos y varios productos naturales del Perú, hallados en el Archivo General de Indias de Sevilla", en *Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria. Actas y Memorias* (Madrid) 9, nº 1 (1930): 78.

85 *Ibid.*, 81.

86 Schiebinger, *Nature's Body*, 119; David Bindman, *Ape to Apollo: Aesthetics and the Idea of Race in the 18th Century* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2002), 61-62.

87 Sobre la historia de ambos gabinetes, véase María A. Calatayud, *Pedro Franco Dávila: Primer Director del Real Gabinete de Historia Natural Fundado por Carlos III* (Madrid: CSIC, 1988); Paz Cabello Carro, *Coleccionismo americano indígena en la España del siglo XVIII* (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1989). Véase también el relato de Clavijo y Fajardo en su introducción a la *Historia Natural* de Buffon, I: X-XIII.

88 AGI, Indiferente General, vol. 1549, carta 929.

89 Las instrucciones están publicadas en el *Boletín del Archivo General de la Nación* 2, n° 2 (1966): 191-230. Sobre los múltiples objetos que conformaban el Gabinete, véase María A. Calatayud, *Catálogos de documentos del Real Gabinete de Historia Natural (1752-1786)* (Madrid: CSIC, 1987).

90 Luis de Hoyos Sáinz, *Etnografía: Clasificaciones, prehistoria y razas americanas. Lecciones de Antropología*, 3 vols. (Madrid: Romo y Füssell, 1900), III: 313-314; Manuel Antón y Ferrándiz, *Antropología o Historia Natural del Hombre* (Madrid, 1927), 203, n° 2; *Diccionario de Historia Eclesiástica de España* (Madrid: Instituto Enrique Flores, CSIC, 1972), II: 1347. Esta serie pertenece en la actualidad al Museo Nacional de Antropología, Madrid.

91 Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas en México*, 3 vols. (México: Grupo Financiero Bancomer, 1995-1997), II: 292. Un segundo conjunto de mano de Magón se halla en una colección particular de Monterrey, México; está reproducido en García Sáiz, *Las castas mexicanas*, 102-111.

92 Antonio Ponz, *Viaje de España* (1762-1794) (Madrid: Aguilar, 1947), vol. I, carta 3, 61. Entre los objetos figuraban principalmente minerales, conchas y libros. Véase AMNCNM, docs. 279, 315, 680, 707.

Capítulo 5

1 Joaquín Antonio de Basarás y Garaygorta, "Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y philipinos" (1763), HSA, ms. hc. 363-940, I-2. Originalmente, el apellido del autor figuraba mal escrito como "Bafarás". Cuando estudié por primera vez el manuscrito en 1996, adopté esta forma errónea del apellido: Ilona Katzew, ed., *New World Orders: Casta Painting and Colonial Latin America*, cat. exp. (Nueva York: Americas Society Art Gallery, 1996), 10-12. En la actualidad estoy preparando una edición facsímil del manuscrito de Basarás.

2 Una serie de documentos del Archivo Histórico de la Universidad de Guanajuato (AHUG) traza las actividades comerciales de Basarás en Santa Fe, Guanajuato. Véase AHUG, Protocolo de Cabildo, vol. 1760, fols. 145r-147v; 218v-220v; 474r-477v; y vol. 1761, fols. 106v-108v; 323r-325v. Un poder para testar firmado por Basarás aporta abundante y valiosa información biográfica. Véase AHUG, Protocolo de Cabildo, vol. 1761, fols. 119v-123v.

3 A finales del siglo XVIII Guanajuato era el principal productor de plata del mundo.

4 AHUG, Protocolo de Cabildo, vol. 1760, fols. 145r-147v. Así p. ej., Basarás envió a crédito "géneros de Castilla" (tejidos) por valor de mil pesos a una tal doña Israel de Esquivel y Vargas para arreglar su hacienda. Sobre la figura de los comerciantes-aviadores en México, véase David A. Brading, *Miners and Merchants in Bourbon Mexico, 1763-1810* (Cambridge University Press, 1971), 149-150. En su manuscrito, Basarás afirma explícitamente que tenía tienda en Guanajuato y que vendía telas. Basarás, "Origen", vol. I, fols. 112-113.

5 Brading, *Miners and Merchants*, 104.

6 Cit. en *ibid*, 106; *Instrucciones y memorias de los virreyes novohispanos*, ed. Ernesto de la Torre Villar, 2 vols. (México: Porrúa, 1991), I: 583.

7 El 29 de abril de 1766, Domingo Blas de Basarás zarpó de Cádiz rumbo a México, donde debía esperar el primer barco que se dirigiera a Manila; ésta era la ruta habitual. Al perder por un día el barco en el puerto de Acapulco, se quedó en la ciudad de México hasta el 28 de marzo de 1768. Durante su estancia de casi dos años en la Nueva España, tuvo un cargo temporal en la Audiencia. Para más información sobre Diego Blas de Basarás, véase AGN, Reales Cédulas, vol. 91, exp. 35, fols. 79r-79v y exp. 170, fol. 337; Correspondencia de Virreyes (2ª serie), vol. 11, fol. 416 y vol. 12, fols. 75-76; Marina, vol. 28, exp. 39, fols. 97r-97v; Filipinas, vol. 7, exp. 3, fols. 112-169; Inquisición, vol. 1186, exp. 7, fols. 140-142, 148. La mayor parte de los documentos se refieren a un pleito contra Domingo Blas de Basarás por ajuste salarial al no haberse incorporado a su puesto en Manila a tiempo y permanecido en México.

8 AGI, Indiferente General, vol. 171, n° 48 ["Pretendientes a corregimientos y alcaldías mayores"]. Se desconoce la fecha exacta de esta solicitud ya que, salvando el primer folio, falta el resto del documento. Este folio, que porta la firma de Basarás y está escrito del mismo puño y letra que su manuscrito, reza: "Señor D.^{n} Joachin Antonio de Basarás y Garaygorta, a los R.^{s} P. de V. M. con el maior rendimiento, haze presente su merito en la relacion adjunta, y en su atencion A V. M sup.^{ca} se digne conferirle la Alcaldia maior vacante dela Prov.^{a} de Tavasco en el Reino de Mexico en que él suplicante recivira merced. A los R. P. q.^{e} B. de V. M. Joachin Ant.^{o} de Basarás [rúbrica]".

9 AHUG, Protocolo de Cabildo, vol. 1761, fols. 518v-520r. Este documento, del 18 de diciembre de 1761, indica que por aquella fecha Basarás residía en la ciudad de México. Aunque el documento sugiere que en algún momento entre el 5 de agosto y el 18 de diciembre de 1761 Basarás se trasladó a dicha ciudad, no he logrado encontrar más documentación sobre sus actividades en la capital del virreinato.

10 *Cuestionarios para la formación de las Relaciones geográficas de Indias: Siglos XVI/XIX*, ed. Francisco de Solano (Madrid: CSIC, 1988); Barbara Mundy, *The Mapping of New Spain. Indigenous Cartography and the Maps of the Relaciones Geográficas* (University of Chicago Press, 1996).

11 Un ejemplo temprano del siglo XVI de este tipo de recopilación miscelánea, que a menudo se complementaba con dibujos, lo ofrece el Códice Florentino —aunque compuesto con una intención diferente y dotado de un valor muy distinto. Véase Bernardino de Sahagún, *Florentine Codex/Historia general de las cosas de Nueva España (General History of the Things of New Spain)* (1575-1576) trads. Arthur J. O. Anderson y Charles E. Dibble, 13 vols. (Santa Fe, Nuevo México: School of American Research, 1953-1982). Un libro de viajes del siglo XVII que incluye material muy similar al manuscrito de Basarás, aunque sin imágenes, es el de fray Antonio Vázquez de Espinosa, *Descripción de la Nueva España en el siglo XVII* (México: Editorial Patria, 1944).

12 Katie Whitaker, "The Culture of Curiosity", en Nicholas Jardine, James Secord y Emma Spary, eds., *Cultures of Natural History* (Cambridge University Press, 1996), 84.

13 Basarás, "Origen", vol. I, portada.

14 *Ibid.*, vol. I, fol. I.

15 Whitaker, "Culture of Curiosity", 84.

16 Basarás, "Origen", vol. I, fol. I.

17 Giovanni Francesco Gemelli Careri, *Viaje a la Nueva España* (1699-1700), ed. Francisca Perujo (México: UNAM, 1983), 24.

18 La primera en sugerir esta idea fue Susanne Zantop en relación con las actitudes de los alemanes hacia América. Véase su excelente estudio *Colonial Fantasies: Conquest, Family, and Nation in Precolonial Germany, 1770-1870* (Durham, N.C.: Duke University Press, 1997), 35.

19 *Ibid.*, 36.

20 Para un análisis más exhaustivo y matizado de este complejo tema, remito a Anthony Pagden, *The Fall of Natural Man: The American Indian and the Origins of Comparative Ethnography* (Cambridge University Press, 1986); Patricia Seed, "'Are These not Also Men?': The Indians' Humanity and Capacity for Spanish Civilisation", en *Journal of Latin American Studies* 24, nº 3 (1993): 629-652.

21 Carlos de Sigüenza y Góngora, "Alboroto y motín de los indios de México" (1692), en *Seis obras*, ed. Irving A. Leonard y William G. Bryant (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984), 115. Sobre este particular, David A. Brading, *The First America: The Spanish Monarchy, Creole Patriots, and the Liberal State, 1492-1867* (Cambridge University Press, 1993), 371.

22 En cuanto a los escritos de Palafox sobre los "indios", véase Francisco Sánchez-Castañer, *Don Juan de Palafox: Virrey de Nueva España* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988), 232-238.

23 Juan de Palafox y Mendoza, "De la naturaleza del indio", en *Obras* (Madrid: Imprenta de Don Gabriel Ramírez, 1762), 449.

24 *Ibid.*, 444-493.

25 *Ibid.*, 491-492.

26 *Ibid.*, 479.

27 Basarás, "Origen", vol. 1, fol. 61.

28 *Ibid.*, fol. 27.

29 *Ibid.*, fols. 27-28.

30 *Ibid.*, fol. 30.

31 *Ibid.*, fol. 32.

32 *Ibid.*

33 Londa Schiebinger, *The Mind Has No Sex? Women in the Origin of Modern Science* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989), 160-161.

34 Basarás, "Origen", vol. 1, fols. 27-74.

35 *Ibid.*, fol. 36.

36 *Ibid.*, fol. 58.

37 *Ibid.*, fol. 50.

38 *Ibid.*, fol. 60.

39 *Ibid.*, fol. 49.

40 Palafox, "De la naturaleza del indio", 470-471.

41 Basarás, "Origen", vol. 1, fol. 61.

42 *Ibid.*, fol. 71.

43 *Ibid.*, fols. 66-67.

44 *Ibid.*, fol. 78.

45 *Ibid.*, fols. 81-82.

46 "Discurso sobre los yndios de la Nueba España", en "Recolección de varios papeles no menos gustosos, y entretenidos, q.[e] útiles a ilustrar en asuntos morales, políticos, históricos y otros" (Cádiz, 1762), BNM, ms. 21.

47 Una síntesis de estas teorías aparece en Brading, *The First America*, cap. 9. Véase también Stafford Poole, "Church Law on the Ordination of the Indians and Castas in New Spain", *Hispanic American Historical Review* 61, nº 4 (1981): 637-650; y Richard H. Popkin, "The Rise and Fall of the Jewish Indian Theory", en Yosef Kaplan, Henry Méchoulan y Richard Popkin, eds., *Menasseh Ben Israel and His World* (Leiden: E.J. Brill, 1989).

48 P. F. Joseph Mariano Díaz de la Vega, "Memorias piadosas de la Nacion yndiana recogidas de varios autores" (1782), RAH, Col. Boturini, ms. 9-4886, fols. 62v-63r.

49 "Discurso sobre los yndios de la Nueba España", fol. 234.

50 *Ibid.*, fols. 304-307.

51 *Ibid.*, fols. 319-320.

52 *Ibid.*, fol. 319.

53 *Ibid.*, fol. 316.

54 *Ibid.*, fol. 375.

55 *Ibid.*, fols. 381-382.

56 William B. Taylor, *Magistrates of the Sacred, Priests, and Parishioners in Eighteenth-Century Mexico* (Stanford University Press, 1996), 173. Véase también su "'...de corazón pequeño y ánimo apocado': Conceptos de los curas párrocos sobre los indios en la Nueva España del siglo XVIII", en *Relaciones* (Colegio de Michoacán), nº 39 (1989): 5-67. Sobre este tema consúltese asimismo, Benjamin Keen, *The Aztec Image in Western Thought* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1971), cap. 7.

57 Taylor, *Magistrates of the Sacred*, 174.

58 *Ibid.*, 176.

59 Véase Tzvetan Todorov, *The Conquest of America: The Question of the Other* (Nueva York: Harper Perennial, 1982).

60 Es difícil confirmar si los dibujos son de mano de Basarás o si los solicitó a alguien más. La explicación detallada que corresponde a la representación de la Alameda está firmada y fechada: "J. A. B. 1763". (Vol. 1, fol. 214.) Sin embargo, la comparación de la firma del autor y de la caligrafía del manuscrito indica que son de mano distinta.

61 Basarás cita otros dibujos que no están incluidos en el manuscrito. Teniendo en cuenta que el documento acaba de forma abrupta y que algunos de los dibujos están sin terminar, en particular los de las castas, es probable que esos otros dibujos nunca se realizaran.

62 "Origen", vol. 1., fol. 108.

63 La fig. 229 forma parte de un conjunto anónimo reproducido en García Sáiz, "Nuevas precisiones sobre la pintura de castas", en *Cuadernos de arte colonial* (Madrid) 8 (1992): 77-104.

64 Los jesuitas fundaron el Colegio de San Gregorio en la ciudad de México en 1586. Incluía una escuela para macehuales y un seminario para los hijos de caciques. Anexa a la escuela había una iglesia a la que podían acudir adultos. Véase Pilar Gonzalbo Aizpuru, *Historia de la educación en la época colonial: El mundo indígena* (México: El Colegio de México, 1990), 163-170.

65 Andrés Pérez de Ribas, *Historia de los triumphos de Nuestra Santa Fee entre gentes las más bárbaras y fieras del Nuebo Orbe...* (1645) (México: Siglo XXI, 1992), lib. XII, 639-640; 741-742.

66 *Ibid.*, 639.

67 El texto entero describe la Danza de Moctezuma así: "Esta danza se compone de doce, dieciséis, o veinticuatro hombres, todos vestidos de blanco, cuya finísima ropa, con muchos y ricos encajes sobrepuestos hacen costoso el adorno, no siéndolo menos el de su calzado con exquisitos y numerosos hilos de perla. En la mano derecha llevan un tecomatillo que es un instrumento hueco con cantidad de piedras muy menudas, o chinitas dentro; y en la izquierda una macana, o ramillete de hermosas plumas de diversos colores, y al son de aquél, y de dos o tres violines y una arpa compasean el airoso manejo de éste, y graves mudanzas de los pies. En la cabeza llevan un penacho formado de especiales plumas, cuya variedad de colores mezclados con muchos y ricos listones sueltos al aire, hacen un hermoso y agradable visaje, realzando en más alto grado el esplandeciente brillo de las no pocas joyas de diamantes, esmeraldas y rubíes que vestuario, y dicho penacho llevan repartidas en simetría. Prefiere esta danza otro hombre que hace el papel de emperador, distinguiéndole de los demás no solamente la rica diadema que ciñe su frente, sino también lo suntuoso de su traje, y costosísima pedrería. Mientras danzan los demás, se está sentado en su solio, y luego que concluyen sale él solo con majestuoso ademán a hacer lo propio, y dar el último realce al baile, haciendo todos una rueda, y retirándose de este modo. Este es el baile mejor que tienen, así por lo honesto y divertido de sus mudanzas, como por los excelentes requisitos de su adorno, tan costosos, como especiales", en "Discurso sobre los yndios de la Nueba España", BNM, ms. 21, fols. 352-353. Véase otra descripción de la danza en Jean de Monségur, *Las nuevas memorias del capitán*

Jean de Monségur, ed. Jean Pierre Berthe (México: UNAM, 1994), 38. Monségur era capitán de la flota española. Viajó a México en 1707-1708.

68 Jaime Cuadriello ha observado que el mitote se bailaba en momentos señalados de la historia de la colonia, como la entrada de virreyes, las juras al rey y el paseo del pendón. Es decir que simbolizaba la renovación del "pacto colonial" mediante el cual se recordaba a los sujetos su condición de súbditos, pero que también constituían un reino por derecho propio, hecho simbolizado por la deslumbrante corte de Moctezuma. Jaime Cuadriello, "El origen del reino y la configuración de su empresa: Episodios y alegorías del triunfo y fundación", en *Los pinceles de la historia: El origen del reino de la Nueva España, 1680-1750*, cat. exp. (México: Museo Nacional de Arte, 1999), 60-62. Véase también Serge Gruzinsky, "Un tocotín mestizo de español y mexicano: Mestizajes Barrocos en la ciudad de México", en *Los caminos del mestizaje* (México: Condumex, 1996), 39-61.

69 Basarás, "Origen", vol. 1, fol. 121.

70 *Ibid.*, fol. 123.

71 Margaret T. Hodgen, *Early Anthropology in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (1964; reed. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1971), 173-174.

72 Emily Umberger, "The Monarchía Indiana in Seventeenth-Century New Spain", en Diana Fane, ed., *Converging Cultures: Art and Identity in Spanish America*, cat. exp. (Nueva York: Abrams en asociación con el Brooklyn Museum of Art, 1996), 46-58. Una breve descripción de este biombo que se ocupa de la representación de sus juegos prehispánicos puede leerse en *México en el mundo de las colecciones de arte: Nueva España*, 2 vols. (México: Grupo Azabache, 1994), II: 16-17, y en José Tudela de la Orden, "El 'volador' mejicano", en *Revista de Indias* 23 (1946): 71-88.

73 Umberger, "The Monarchía Indiana", 48.

74 *Ibid.*, 48-49. El palo volador era un juego prehispánico que en un principio tuvo una significación ritual. Se conservó a lo largo del periodo colonial, sobre todo para acompañar a algunas de las festividades más importantes (incluso hoy pueden verse en varios lugares del centro de México y son conocidos como "juegos de Papantla"). Según Francisco Javier Clavijero, que hace una pormenorizada descripción del juego, del madero pendían cuatro sogas por las que descendían los voladores disfrazados de águilas, garzas y otras aves con los brazos extendidos para simular el vuelo. Antes de arrojarse, subían uno por uno a un bastidor cuadrado fijado un poco más abajo de la punta del madero, en donde danzaban con gran destreza. Cuando iban descendiendo (muchas veces pasándose de una soga a otra), otro personaje danzaba en la punta del árbol tocando un pequeño tambor o pandero y, otros más, subían por el madero para poder arrojarse y llegar el suelo a la vez. Francisco Javier Clavijero, *Historia antigua de México* (1780-1781), ed. Mariano Cuevas (México: Porrúa, 1991), 245-246.

75 *Ibid.*, 50.

76 *Ibid.*, 53.

77 Pérez de Ribas, *Historia de los triumphos de Nuestra Santa Fee*, lib. XII, 640; José de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias* (1590) (Sevilla: Hispano-Americana de Publicaciones, S. A., 1987), 145-146.

78 Según sus actuales propietarios, el cuadro se adquirió a un anticuario parisino.

79 Todavía se interpretan estas danzas durante las festividades religiosas en algunas comunidades del centro de México. Agradezco a Jaime Cuadriello que me aclarara el significado del personaje en cuclillas en esta obra.

80 Clavijero, *Historia antigua de México*, 195. En la pintura holandesa y flamenca los animales suelen imitar el comportamiento y los sentimientos humanos. En *El Parián* aquí reproducido (fig. 3), la presencia de un perro negro que olfatea a otro blanco en el extremo derecho es un detalle por demás humorístico que bien pudiera aludir a los procesos de mestizaje que se representan en la obra.

81 Otro biombo del siglo XVIII que ilustra el Paseo de la Viga conjuntamente con un desposorio de indios pertenece a una colección particular; véase *México eterno: Arte y permanencia*, cat. exp. (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999), 82-83.

82 Basarás, "Origen", vol. 1, fol. 127.

83 Para comentarios y descripciones de la época de la Alameda, véase Xavier Moyssén, "La Alameda de México en 1775", en *Boletín de monumentos históricos* (México), nº 2 (1979): 47-56.

84 AGN, Intestados, 151, exp. E, fol. 34v. Los cuadros se describen como: "Yt. Dos Paises con sus cañas uno de la Pulqueria Alamedita, y el otro de la Alameda antigua, en diez r.[s] cada uno (02p4)".

85 Juan de Viera, *Breve compendiossa narracion de la ciudad de Mexico, corte y cabeza de toda la America septentrional* (1777), en *La ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780). Tres crónicas*, intro. Antonio Rubial García (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990), 263.

86 Thomas Gage, *Nuevo reconocimiento de las Indias Occidentales*, 171.

87 José Villaseñor y Sánchez, *Suplemento al Theatro Americano* (1755), ed. Ramón María Serrera (México: UNAM, 1980), 117.

88 Basarás, "Origen", vol. 1, fol. 207. Sobre la historia de la fundación del monasterio carmelita del Desierto de los Leones, véase fray Agustín de la Madre de Dios, *Tesoro escondido en el Santo Carmelo Mexicano, Mina Rica de Ejemplos y Virtudes en la Historia de los Carmelitas Descalzos de la Provincia de Nueva España* (1653), ed. Manuel Ramos Medina (México: Probursa, Universidad Iberoamericana, 1984), 256-288.

89 Véase Mundy, *The Mapping of New Spain*, lám. 2.

90 Basarás, "Origen", vol. 1, fols. 132-133.

91 Palafox, "De la naturaleza del indio", 485.

92 Véase Karen F. Beall, *Cries and Itinerant Trades: A Bibliography* (Hamburgo: Houswedell, 1975).

93 Basarás, "Origen", vol. 2, frontis.

94 *Ibid.*, vol. 1, fol. 89.

95 *Ibid.*, vol. 2, fol. C.

96 *Ibid.*, vol. 2, fol. 50B.

97 De hecho, la nomenclatura que Basarás utiliza para describir las castas es idéntica a la que figura en un conjunto anónimo de cuadros de castas de una colección particular de Caracas, Venezuela. García Sáiz ha fechado este conjunto en el último cuarto del siglo XVIII; sin embargo, los atuendos de los personajes sugieren que se pintó hacia 1760 o que posiblemente se trate de una copia de un conjunto anterior. Véase *Tarot del amor mestizo* (Venezuela: Fundación Polar, 1994).

98 Sobre la historia de los emblemas, véase la obra clásica de Mario Praz *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, 2 vols. (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1964). Existe una amplia bibliografía sobre los emblemas españoles. Dos ediciones en facsímil con interesantes estudios introductorios por Carmen Bravo Villasante son *Hernando de Soto, Emblemas Moralizadas* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1983); y Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1978). Una aportación particularmente valiosa sobre el uso de los emblemas en el arte novohispano es *Juegos de ingenio y agudeza: La pintura emblemática en la Nueva España*, cat. exp. (México: Museo Nacional de Arte, 1994), especialmente los ensayos de Jaime Cuadriello y Santiago Sebastián.

99 Stephen Greenblatt, *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World* (Oxford: Clarendon Press, 1992), 7.

100 Tomo el concepto del *locus enuntiationis* de Walter Mignolo según lo aplica a textos del siglo XVI. Véase su *The Darker Side*

of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998). La idea de que la producción de conocimiento no puede desligarse de la implicación activa de su autor aparece lúcidamente desarrollada en Edward Said, *Orientalism* (Nueva York: Vintage, 1978).

101 Francisco de Ajofrín, *Diario del viaje que por orden de la sagrada congregación de propaganda fide hizo a la América septentrional en el siglo XVIII* (1763), ed. Vicente Castañeda y Alcover y P. Buenaventura de Carrocera, 2 vols. (Madrid: Archivo Documental Español, Real Academia de la Historia, 1958), I: 11.

102 El manuscrito original se encuentra en la RAH, ms. 9-3419.

103 Ajofrín, *Diario del viaje*, I: 6.

104 Todos los grabados están reproducidos en la transcripción de 1958 del manuscrito de Ajofrín realizada por Castañeda y Alcover; se trata de un aspecto fascinante de los proyectos de Ajofrín, que rebasa los márgenes de interés del presente estudio.

105 Ajofrín, *Diario del viaje*, II: 172-180.

106 *Ibid.*, II: 173.

107 *Ibid.*, I: 80.

108 *Ibid.*, I: 66.

109 *Ibid.*, I: 85, 117.

110 *Ibid.*, I: 66.

111 *Ibid.*, I: 93.

112 *Ibid.*, I: 84.

113 El manuscrito original se encuentra en la BN, ms. 972.02. Se publicó por primera vez traducido al inglés en 1972 y luego como edición facsímil del original castellano en 1975. Véase Pedro Alonso O'Crowley, *A Description of the Kingdom of New Spain* (1774), ed. y trad. Séan Galvin (Dublín: Allen Figgis, 1972); *Idea compendiosa del reino de Nueva España* (1774), intro. Teresa Castelló Yturbide y Marita Martínez del Río de Redo (México: Talleres Gráficos de Contabilidad Ruf Mexicana, 1975). Mientras que la edición castellana es fiel al original, Galvin adapta muchos de los pasajes para facilitar su lectura, lo que afecta al texto, ya que el significado general del mismo como compendio "ilustrado" reside en parte en su estructura miscelánea.

114 Todos los datos biográficos sobre O'Crowley proceden de la introducción de Galvin. Existe un catálogo del gabinete de O'Crowley titulado *Musai O-Croulanei*; figuró como apéndice de la traducción que éste mismo realizó de Joseph Addison, *Diálogos sobre la utilidad de las medallas antiguas*... (Madrid: En la Oficina de Plácido Barco López, 1794).

115 O'Crowley, *A Description of the Kingdom*, IX.

116 O'Crowley, *Idea compendiosa*, 141-143.

117 *Ibid.*, 151-152.

118 El catálogo del museo de O'Crowley no contiene ninguna referencia a la pintura de castas. Como suele ocurrir con este tipo de catálogos, sólo enumera las obras más sobresalientes ejecutadas por pintores famosos; también documenta las medallas griegas y romanas, así como especímenes geológicos raros.

119 Véanse las opiniones del conde de Buffon, de Guillaume Raynal y de Corneille de Pauw en Antonello Gerbi, *La disputa del Nuevo Mundo* (1955; reed. México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 7-101.

120 O'Crowley, *Idea compendiosa*, 157.

121 Juan Manuel de San Vicente, *Exacta descripcion de la magnifica corte mexicana, cabeza del nuevo americano mundo significada por sus essenciales partes, para el bastante conocimiento de su grandeza* (Cádiz, 1768), en *La ciudad de México en el siglo XVIII*, 131-181. No se sabe mucho de San Vicente, salvo que en 1777 fue administrador, autor y empresario del Coliseo de la ciudad de México.

122 *Ibid.*, 146-147.

123 Se ha adjudicado tanto al jesuita Francisco de Florencia como al papa Benedicto XIV haber otorgado el lema a la Virgen de Guadalupe. Francisco de la Maza se lo atribuye exclusivamente a Florencia en *El guadalupanismo mexicano* (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 94-95. La Virgen de Gudalaupe fue reconocida por el arzobispo como patrona principal de la Nueva España en 1746. William B. Taylor, "The Virgin of Guadalupe in New Spain: An Inquiry into the Social History of Marian Devotion", en *American Ethnologist* 14, n° 1 (1987): 12.

124 San Vicente, *Exacta descripcion*, 170-171.

125 Véase Basarás, "Origen", vol. 2, fols. 85-102. Estas imágenes se copiaron en algún momento en el siglo XIX y se conservan en la colección Vinkuizen, New York Public Library, vol. 473. Algunas se reproducen en Abelardo Carrillo y Gariel, *El traje en la Nueva España* (México: INAH, 1959), figs. 129-133.

126 Sobre la organización del ejército en México, véase Christon I. Archer, *The Army in Bourbon Mexico, 1760-1810* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1977).

127 Viera nació en Puebla entre 1719 y 1720; se trasladó a la ciudad de México en 1725, donde se desempeñó como administrador del Real Colegio de San Pedro y San Pablo.

128 Viera, *Breve compendiossa narracion*, 189.

129 Sobre las invectivas europeas contra América, véase Gerbi, *La disputa del Nuevo Mundo*, 7-101; Brading, *The First America*, cap. 14; Jorge Cañizares-Esguerra, "New World, New Stars: Patriotic Astrology and the Invention of the Indian and Creole Bodies in Spanish America, 1600-1650", en *American Historical Review* 104 (1999): 33-68.

130 Francisco Javier Clavijero, *Storia Antica del Messico*, 4 vols (Italia: Cesena, 1780-1781); citas de *Historia antigua de México*, XXI-XXII.

131 Existe una amplia bibliografía sobre Clavijero. Para la importancia de su *Storia Antica del Messico* en relación al debate sobre el Nuevo Mundo, véase Gerbi, *La disputa del Nuevo Mundo*, 245-264. Otras fuentes útiles son: Charles E. Ronan, *Francisco Javier Clavijero, S.J. (1731-1787), Figure of the Mexican Enlightenment: His Life and Works* (Roma y Chicago: Institutum Historicum S.I., Loyola University Press, 1977); Alfonso Martínez Rosales, ed., *Francisco Xavier Clavigero en la Ilustración mexicana, 1731-1787* (México: El Colegio de México, 1988).

132 Véase la transcripción parcial del inventario a la muerte de Blas Clavijero en 1752 en Efraín Castro Morales, *Documentos relativos al historiador Francisco Javier Clavijero y su familia* (Puebla: H. Ayuntamiento de Puebla de Z., sección de Relaciones Públicas, 1970), 69-73. El cuadro se describe como "Un lienzo de tres varas, de las Castas, en treinta y cinco pesos". Fue tasado por Luis Berrueco.

Observaciones finales

1 Hildegarda de Bingen, cit. en Margaret Hodgen T., *Early Anthropology in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1964, reed. 1971), 398.

2 CDFS, vol. 3, doc. 825. Cit. en Magnus Mörner, *Race Mixture in the History of Latin America* (Boston: Little, Brown 1967), 48.

3 Virginia Armella de Aspe y Mercedes Meade de Angulo, *Tesoros de la pinacoteca Virreinal* (México: Fomento Cultural Banamex, A.C., 1993), 137; Guillermo Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera: Pintor de Cámara de la Reina Celestial* (México: InverMéxico Grupo Financiero, 1995), 34; Xavier Moyssén, "Testamento de José de Ibarra", en *Boletín de monumentos históricos* (México) 6 (1981): 48.

4 Para un resumen de las teorías referentes al oscuro nacimiento de Cabrera, véase Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera*, 21-23.

5 *Ibid.*, 263-269.

6 Eduardo Báez Macías, "Planos y censos de la ciudad de México 1753", en *Boletín del Archivo General de la Nación*, 2° s., 8, n^os^ 3-5 (1967): 568, 748, 984.

7 Ann Laura Stoler, *Race and the Education of Desire: Foucault's History of Sexuality and the Colonial Order of Things* (Durham, N.C.: Duke University Press, 1995), 36.

8 Enrique Florescano e Isabel Gil Sánchez, "La época de las reformas borbónicas y el crecimiento económico, 1750-1808", en *Historia General de México* (México: Colegio de México, 1984), 578-579.

9 Fray Servando Teresa y Mier, *Obras completas. IV. La Formación de un republicano*, intro. Jaime E. Rodríguez (México: UNAM, 1988), 91-94; Mier, *Escritos inéditos*, intro. J. M. Miquel i Verges y Hugo Díaz-Thome (México: Biblioteca de Obras Fundamentales de la Independencia y la Revolución, 1985), 335-352.

10 Véase *Homenaje nacional: José Agustín Arrieta (1803-1874)*, cat. exp. (México: Museo Nacional de Arte, 1994).

11 En la segunda mitad del siglo XVIII España experimentó un creciente interés por obras de tema costumbrista. Aunque los motivos de este interés son complejos, una hipótesis, por peregrina que sea, es que la mayor presencia de la pintura de castas en la Península a partir de la segunda mitad del siglo XVIII contribuyera parcialmente a ello, aspecto en el que ciertamente habría que ahondar más. Para una visión general de la moda por temas populares en la España dieciochesca, véase José Luis Morales y Marín, *Pintura en España, 1750-1808* (Madrid: Manuales de Arte Cátedra, 1994).

Bibliografía

Las fuentes documentales que no se citan en esta lista se mencionan en las notas.

Fuentes primarias

Acosta, José de. *Historia natural y moral de las Indias* (1590). Sevilla: Hispano-Americana de Publicaciones, S.A., 1987.

Ajofrín, Francisco de. *Diario del viaje que por orden de la sagrada congregación de propaganda fide hizo a la América septentrional en el siglo XVIII* (1763). Eds. Vicente Castañeda y Alcover y P. Buenaventura de Carrocera. 2 vols. Madrid: Archivo Documental Español, Real Academia de la Historia, 1958.

Alcedo, Antonio. *Diccionario geográfico-histórico de las Indias occidentales: Es a saber de los reynos de Perú, Nueva España, Tierra Firme, Chile, y Nuevo Reino de Granada.* 5 vols. Madrid: Imprenta de Benito Cano, 1774.

Balbuena, Bernardo. *Grandeza mexicana* (1604). México: UNAM, 1941.

Basarás y Garaygorta, Joaquín Antonio de. "Origen, costumbres, y estado presente de mexicanos y philipinos" (1763). HAS, MS. HC. 363-940, 1-2.

Buffon, conde de. *Historia Natural General y Particular.* Intro. José Clavijo y Fajardo. 12 vols. Madrid: D. Joachim Ibarra Impresor de Cámara de S.M., 1785.

Cabrera, Miguel. *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la direccion de las Reglas de el Arte de la Pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra S.ra de Guadalupe de México.* México: Imprenta del Real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1756.

Campomanes, Pedro Rodríguez. *Discurso sobre el fomento de la industria popular.* Madrid, 1774.

Cartas de Indias. 2 vols. Madrid: Imprenta de Manuel G. Hernández, 1877.

Castorena y Ursúa, Juan Ignacio, y Sahagún de Arévalo. *Gacetas de México de 1722 a 1742.* Ed. Francisco González Cossío. 3 vols. México: Secretaría de Educación Pública, 1949-1950.

Castro Santa-Anna, José Manuel. *Diario de sucesos notables (1752-1756).* En *Documentos para la historia de México.* Vols. 4-6. México: Imprenta de Juan R. Navarro, 1854.

Chreslos Jache, Anselmo. "Ordenanzas del Baratillo de México, dadas por vía de Exortacion y consejo a sus Doctores" (1754). BN, MS. 1953.

Clavijero, Francisco Javier. *Storia Antica del Messico.* 4 vols. Italia: Cesena, 1780-1781. *Historia antigua de México.* Ed. Mariano Cuevas. México: Porrúa, 1991.

Clavijo y Fajardo, José. *Antología de El Pensador* (1762-1763, 1767). Canarias: Biblioteca Básica Canaria, 1989.

Colección de documentos para la formación social de Hispanoamérica. Ed. Richard Konetzke. 3 vols. Madrid: CSIC, 1953-1962.

Concilio mexicano IV celebrado en la ciudad de México el año de 1771. Querétaro: Imprenta de la Escuela de Artes, 1898.

Covarrubias, Sebastián de. *Emblemas morales* (1610). Intro. Carmen Bravo Villasante. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1978.

Cruz Cano y Holmedilla, Juan de la. *Colección de trajes de España tanto antiguos como modernos* (1777-1788). Intro. Valeriano Bozal. Madrid: Turner, 1988.

Cubero Sebastián, Pedro. *Descripción general del mundo y notables sucesos que han sucedido en el con la armonia de sus tiempos, ritos, ceremonias, costumbres, trages de sus naciones y varones ilustres que en él ha avido.* Valencia: Vicente Cabrera, 1697.

Cuestionarios para la formación de las Relaciones geográficas de Indias: Siglos XVI/XIX. Ed. Francisco de Solano. Madrid: CSIC, 1988.

"Descripción del Estado político de la Nueva España" (1735). RAH, Col. Muñoz, MS. 9-4799.

Díaz de la Vega, Joseph Mariano. "Memorias piadosas de la Nacion yndiana recogidas de varios autores" (1782). RAH, Col. Boturini, MS. 9-4886.

Diccionario geographico o descripcion de todos los reynos, provincias, islas, patriarchados, obispados, ducados, condados. Madrid: Imprenta de la Viuda de Peralta, 1750.

"Discurso sobre los yndios de la Nueba España". En "Reco-

lección de varios papeles no menos gustosos, y entretenidos, q.e útiles a ilustrar en asuntos morales, políticos, históricos y otros" (Cádiz, 1762). BNM, MS. 21.

Echeverría y Veitia, Mariano Fernando de. *Baluartes de México. Descripción Histórica de las cuatro Milagrosas Imágenes de Nuestra Señora que se veneran en la muy noble, leal, e imperial ciudad de México, Capital de la Nueva España* (c. 1779). México: Imprenta de Alejandro Valdés, 1820.

Eguiara y Eguren, Juan José. *Biblioteca mexicana* (1755). Ed. Ernesto de la Torre Villar. México: UNAM, 1986.

Feijoo, Benito Jerónimo. *Theatro Crítico Universal o discursos varios en todo genero de errores comunes*. 9 vols. Madrid: Imprenta de los Herederos de Francisco Hierro, 1726-1740.

Fernández de Lizardi, José Joaquín. *El periquillo sarniento* (1816). Ed. Carmen Ruiz Barrionuevo. Madrid: Cátedra, 1997.

Frezier, Amédée François. *Relation du voyage de la mer du Sud aux côtes du Chili et du Pérou fait pendant les années 1712, 1713 et 1714*. Ed. inglesa: *A Voyage to the South-Sea and Along the Coasts of Chile and Peru, In the years 1712, 1713, and 1714*. Londres: Jonah Bowyer, 1717.

Gage, Thomas. *A New Survey of the West Indies, 1648*. Eds. Sir E. Denison Ross y Eileen Power. Nueva York: Robert M. McBride, 1929.

—. *Nuevo reconocimiento de las Indias Occidentales* (1648). Intro. Brian F. Connaughton. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

Gemelli Careri, Giovanni Francesco. *Viaje a la Nueva España* (1699-1700). Ed. Francisca Perujo. México: UNAM, 1983.

Guijo, Gregorio Martín. *Diario: 1648-1664*. Ed. Manuel Romero de Terreros. 2 vols. México: Porrúa, 1952.

Gumilla, José. *Historia natural, civil, y geográfica de las naciones situadas en las riveras del rio Orinoco y de sus caudalosas Vertientes* (1741). Barcelona: Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, 1791.

Hernández, Francisco. *Rerum Medicarum Novae Hispanie Thesaurus...* Roma: Iacobi Mascardi, 1648.

Historical Documents Relating to New Mexico, Nueva Vizcaya, and Approaches Thereto, to 1773. Ed. Charles W. Hackett. Trads. Adolph F. A. Bandelier y Fanny R. Bandelier. 3 vols. Washington D.C.: Carnegie Institution of Washington, 1937.

Humboldt, Alexander von. *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España* (1822). México: Porrúa, 1991.

"Informe sobre pulquerías y tabernas en el año de 1784". En *Boletín del Archivo General de la Nación*, 1er sem., 18, nos 2-3 (1947): 188-235, 363-405.

"Instrucción para aumentar las colecciones del Gabinete de Historia Natural de Madrid, 1776". En *Boletín del Archivo General de la Nación* 2, nº 2 (1966): 191-230.

Instrucciones y memorias de los virreyes novohispanos. Ed. Ernesto de la Torre Villar. 2 vols. México: Porrúa, 1991.

Kircher, Athanasius. *China Monumentis qua sacris quà Profanis Nec non variis Naturae & Artis Spectaculis...* Amsterdam: Johannem Janssonium à Waesberge & Elizem Weyerstaet, 1667.

Ladrón de Guevara, Baltazar. *Discurso sobre la policía en México: Reflexiones y apuntes sobre varios objetos que interesan a la salud pública y la política particular de esta ciudad de México, si se adaptasen las providencias o remedios correspondientes* (1788). En *Antología de textos sobre la ciudad de México en el período de la Ilustración (1788-1792)*. Ed. Sonia Lombardo Ruiz. México: INAH, Departamento de Investigaciones Históricas, Colección Científica, 1982.

Long, Edward. *The History of Jamaica or General Survey of the Ancient and Modern State of the Island: With Reflections on its Situation, Settlements, Inhabitants, Climate, Products, Commerce, Law, and Government*. 2 vols. Londres: T. Lowndes, 1774.

Lorenzana, Francisco Antonio. "Avisos para la acertada conducta de un párroco en América". En *Concilios Provinciales primero y segundo celebrados en la muy noble y muy leal ciudad de México* (1555 y 1565). México: Imprenta de Hogal, 1770.

—. *Historia de la Nueva España. Escrita por su esclarecido conquistador Hernán Cortés*. México: Hogal, 1770.

Madre de Dios, fray Agustín de la. *Tesoro escondido en el Santo Carmelo Mexicano, Mina Rica de Ejemplos y Virtudes en la Historia de los Carmelitas Descalzos en la Provincia de Nueva España* (1653). Ed. Manuel Ramos Medina. México: Probursa, Universidad Iberoamericana, 1984.

Malhorty, Francisco. "Discurso de D.n Francisco Malhorty dirigido al Ex.mo S.or D.n Sevastian de Eslaba, sobre los males y abusos de America, y verdadero modo de remediarlos" (c. 1780). BN, MS. 11039.

"Memoria sobre las Bevidas de la Nueva España, sus efectos, y sus gravamenes excesivos" (1779). BN, MS. 19518.

Mier, fray Servando Teresa. *Obras completas. IV. La Formación de un republicano*. Intro. Jaime E. Rodríguez. México: UNAM, 1988.

—. *Escritos inéditos*. Intro. J. M. Miquel i Verges y Hugo Díaz-Thome. México: Biblioteca de Obras Fundamentales de la Independencia y la Revolución, 1985.

Musai O-Croulanei. En Joseph Addison. *Diálogos sobre la utilidad de las medallas antiguas*. Trad. Pedro Alonso O'Crowley. Madrid: En la Oficina de Plácido Barco López, 1794.

Ocaña, Diego de. *Un viaje fascinante por la América hispana del siglo XVI* (1599-1606). Ed. Arturo Álvarez. Madrid: Historia, 1987.

O'Crowley, Pedro Alonso. *A Description of the Kingdom of New Spain* (1774). Ed. y trad. Séan Galvin. Dublín: Allen Figgis, 1972.

—. *Idea compendiosa del reino de la Nueva España* (1774). Intro. Teresa Castelló Yturbide y Marita Martínez del Río de Redo. México: Talleres Gráficos de Contabilidad Ruf Mexicana, 1975.

Ordenanzas de los gremios de la Nueva España. Ed. Francisco del Barrio Lorenzot. Intro. Genaro Estrada. 2 vols. México: Dirección de Talleres Gráficos, 1920.

Palafox y Mendoza, Juan de. "De la naturaleza del indio". En *Obras*. Madrid: Imprenta de Don Gabriel Ramírez, 1762.

Pérez de Ribas, Andrés. *Historia de los triumphos de Nuestra Santa Fee entre gentes las más bárbaras y fieras del Nuevo Orbe* (1645). México: Siglo XXI, 1992.

Pluche, M. *Espectáculo de la Naturaleza o conversaciones acerca de las particularidades de la Historia Natural*. Trad. P. Estevan de Terreros y Pando. 6 vols. Madrid, 1753.

Ponz, Antonio. *Viaje de España* (1762-1794). Madrid: Aguilar, 1947.

Recopilación de las leyes de los reynos de Indias (1680). Madrid: Andrés Ortega, 1774.

Relaciones geográficas del Arzobispado de México (1743). Ed. Francisco de Solano. Madrid: CSIC, 1988.

Robles, Antonio de. *Diario de sucesos notables* (1665-1703). 3 vols. México: Porrúa, 1972.

Sahagún, Bernardino de. *Florentine Codex/Historia general de las cosas de Nueva España (General History of the Things of New Spain)* (1575-1576). Trads. Arthur J. O. Anderson y Charles E. Dibble. 13 vols. Santa Fe, Nuevo México: School of American Research, 1953-1982.

Sandoval, Manuel Antonio. "Reflexiones sobre la naturaleza y carácter de los indios" (c. 1786). En David A. Brading, ed. *El ocaso novohispano: Testimonios documentales*. México: INAH, 1996.

San Vicente, Juan Manuel. *Exacta descripcion de la magnifica corte mexicana, cabeza del nuevo americano mundo significada por sus esenciales partes, para el bastante conocimiento de su grandeza* (Cádiz, 1768). En *La ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780). Tres crónicas*. Intro. Antonio Rubial García. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.

Sempere y Guarinos, Juan. *Historia del luxo, y de las leyes suntuarias en España*. Madrid: Imprenta Real, 1788.

Sigüenza y Góngora, Carlos de. "Alboroto y motín de los indios de México" (1692). En *Seis obras*. Eds. Irving A. Leonard y William G. Bryant. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984.

—. *Theatro de virtudes políticas que constituyen à un Principe* (1680). En *Seis obras*. Eds. Irving A. Leonard y William G. Bryant. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984.

"Sobre los incovenientes de vivir los indios en el centro de la ciudad". En *Boletín del Archivo General de la Nación* 9, nº 1 (1938): 1-34.

Solórzano y Pereira, Juan. *Política Indiana*. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1776.

Soto, Hernando de. *Emblemas Moralizadas* (1599). Intro. Carmen Bravo Villasante. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1983.

Torquemada, Juan de. *Monarquía Indiana* (1615). México: Porrúa, 1975.

Ulloa, Antonio de. *Descripción geográfica de una parte de la Nueva España. Noticias y descripción de los países que median entre la ciudad y puerto de Veracruz, en el reino de la Nueva España, hasta los asientos de minas de Guanajuato y Real del Monte: de sus territorios, climas y producciones* (1777). En Francisco de Solano, ed. *Antonio de Ulloa y la Nueva España*. México: UNAM, 1987.

—. *Noticas americanas: Entretenimientos Phisicos-Historicos sobre la América meridional y septentrional oriental* (1772). Universidad de Granada, 1992.

— y Jorge Juan. *Relación Histórica del Viage a la América Meridional hecho de orden de S. Magestad*. Madrid: Por Anton Marin, 1768.

Unanúe, Hipólito. *Observaciones sobre el clima de Lima y sus influencias en los seres organizados, en especial el hombre*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1815.

Varen, Bernhardt. *Cosmography and geography in two parts*. Londres: S. Roycroft for Richard Bloome, 1682.

Vázquez de Espinosa, fray Antonio. *Descripción de la Nueva España en el siglo XVII*. México: Editorial Patria, 1944.

Vecellio, Cesare. *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo de nuovo acresciuti di molte figuri*. Venecia: Giovanni Bernardo Sessa, 1598.

Vetancurt, fray Agustín de. *Teatro Mexicano: Descripción breve de los sussesos exemplares históricos, políticos, militares y religiosos del nuevo mundo Occidental de las Indias* (1698). México: Porrúa, 1982.

—. *Tratado de la ciudad de Mexico y las grandezas que la ilustran despues que la fundaron españoles* (1698). En *La ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780). Tres crónicas*. Intro. Antonio Rubial García. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.

Viera, Juan de. *Breve compendiossa narracion de la ciudad de Mexico, corte y cabeza de toda la America septentrional* (1777). En *La ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780). Tres crónicas*. Intro. Antonio Rubial García. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.

Villarroel, Hipólito. *Enfermedades políticas que padece la capital de esta Nueva España en casi todos los cuerpos de que se compone y remedios que se deben aplicar para su curación si se requiere que sea útil al rey y al público* (1785-1787). Intro. Beatriz Ruiz Gaytán. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

Villaseñor y Sánchez, José. *Suplemento al Theatro Americano* (1755). Ed. Ramón María Serrera. México: UNAM, 1980.

Fuentes secundarias

Aguiló Alonso, María Paz. "El coleccionismo de objetos procedentes de ultramar a través de los inventarios de los siglos XVI y XVII". En *Relaciones artísticas entre España y América*. Madrid: CSIC, 1990.

Agulló y Cobo, Mercedes. *Documentos para la historia de la pintura española*. Madrid: Museo del Prado, 1994.

Alberro, Solange. *Del gachupín al criollo o de cómo los españoles de México dejaron de serlo*. México: Jornadas 122, El Colegio de México, 1992.

Alcalá, Luisa Elena. "The Jesuits and the Visual Arts in New Spain, 1670-1767". Tesis doctoral, New York University, 1998.

Alpers, Svetlana. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. University of Chicago Press, 1973.

Alvar, Manuel. "Las castas coloniales en un cuadro de la Real Academia Española". En *Boletín de la Real Academia Española* 78, n° 275 (1998): 307-338.

Antón y Ferrándiz, Manuel. *Antropología o Historia Natural del Hombre*. Madrid, 1927.

Archer, Christon I. *The Army in Bourbon Mexico, 1760-1810*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1977.

Armella de Aspe, Virginia y Mercedes Meade de Angulo. *Tesoros de la Pinacoteca Virreinal*. México: Fomento Cultural Banamex, A.C., 1993.

Arnold, Ken. "Trade, Travel, and Treasure: Seventeenth-Century Artificial Curiosities". En *Transports: Travel, Pleasure, and Imaginative Geography, 1600-1830*. Eds. Chloe Chard y Helen Langdon. New Haven y Londres: Yale University Press, 1996.

Arte y mística del barroco. Cat. exp. México: Colegio de San Ildefonso, 1994.

Artes de México: La pintura de castas 8 (1990).

Azteca. "Cuadros de mestizos del Museo de México". En *Anales del Museo Nacional*, 3^er sem., 4 (1912): 237-248.

Báez Macías, Eduardo. *Fundación e historia de la Academia de San Carlos*. México: Colección Popular, 1974.

—. "Planos y censos de la ciudad de México". En *Boletín del Archivo General de la Nación*, 2° sem., 8, n^os 3-5 (1967): 487-1156.

Bannon, John Francis. *The Spanish Borderlands Frontier, 1513-1821*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1974.

Barras de Aragón, Francisco de las. "Documentos referentes al envío de cuadros representando mestizajes humanos y varios productos naturales del Perú, hallados en el Archivo General de Indias de Sevilla". En *Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria. Actas y Memorias* (Madrid) 9, n° 1 (1930): 78-81.

—. "Noticia de varios cuadros pintados en el siglo XVIII representando mestizajes y tipos de razas indígenas de América y algunos casos anormales". En *Memorias de la Real Academia de Historia Natural* (Madrid) 15 (1929): 155-168.

—. "Una historia del Perú contenida en un cuadro al óleo de 1799". En *Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria. Actas y Memorias* (Madrid) 10 (1931): 224-284.

Baxandall, Michael. *Patterns of Intention: The Historical Explanation of Pictures*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1985.

Beadaux, Jan Baptist. *The Reality of Symbols: Studies in the Iconology of Netherlandish Art 1400-1800*. S. Gravenhague: G. Schwartz, 1990.

Beall, Karen F. *Cries and Itinerant Trades: A Bibliography*. Hamburgo: Houswedell, 1975.

Bedini, Silvio A. "Citadels of Learning: The Museo Kircheriano and Other Seventeenth-Century Italian Collections". En *Enciclopedismo in Roma Barocca: Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e museo scientifico*. Eds. Maristella Casciato, Maria Grazia Ianniello y Maria Vitale. Venecia: Marsilio Editori, 1986.

Beltrán, Gonzalo Aguirre. *La población negra de México: Estudio etnohistórico*, 1946; reed. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Benítez, Laura. "El nacionalismo en Carlos Sigüenza y Góngora". En *Estudios de Historia Novohispana* 8 (1985): 203-221.

Bennett, Herman L. *Africans in Colonial Mexico: Absolutism, Christianity, and Afro-Creole Consciousness, 1570-1640*. Bloomington: Indiana University Press, 2003.

Bindman, David. *Ape to Apollo: Aesthetics and the Idea of Race in the 18th Century*. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 2002.

Blanchard, R. "Les Tableaux de métissage au Mexique". En *Journal de la Société des Américanistes de Paris*, ns, 5 (1908): 59-66.

—. "Encore sur les tableaux de métissage du Musée de Mexico". En *Journal de la Société des Américanistes de Paris*, ns, 7, n^os 1-2 (1910): 38-60.

Boyer, Richard. *Cast and Identity in Colonial Mexico: A Proposal and an Example*. Storrs, Providence y Amherst: Latin American Studies Consortium of New England, 1977.

—. "Mexico in the Seventeenth Century: Transition of a Colonial Society". En *Readings in Latin American History. Vol. 1: The Formative Centuries*. Eds. Peter Bakewell, John J. Johnson y Meredith Dodge. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press, 1985.

Brading, David A. *The First America: The Spanish Monarchy, Creole Patriots, and the Liberal State, 1492-1867*. Cambridge University Press, 1993.

—. *Mexican Phoenix, Our Lady of Guadalupe: Image and Tradition across Five Centuries*. Cambridge University Press, 2001.

—. *Miners and Merchants in Bourbon Mexico, 1763-1810*. Cambridge University Press, 1971.

Braude, Benjamin. "The Sons of Noah and the Construction of Ethnic and Geographical Identities in the Medieval and Early Modern Periods". En *The William and Mary Quarterly*, 3^er sem, 54, n° 1 (1997): 103-142.

Bravo Sandoval, Silvia y Raquel Pineda. *Catálogos de documentos de arte 7: Archivo de Notarías de la Ciudad de México, Protocolos II*, 1985; reed. México: UNAM, 1996.

Brown, Jonathan. *The Golden Age of Painting in Spain*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1991.

—. *Painting in Spain 1500-1700*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1998.

Brown, Thomas A. *La Academia de San Carlos de la Nueva España: I. Fundación y organización*. México: Secretaría de Educación Pública, 1976.

Cabello Carro, Paz. *Coleccionismo americano indígena en la España del siglo XVIII*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1989.

Calatayud, María A. *Catálogo de documentos del Real Gabinete de Historia Natural (1752-1786)*. Madrid: CSIC, 1987.

—. *Pedro Franco Dávila: Primer Director del Real Gabinete de Historia Natural Fundado por Carlos III*. Madrid: CSIC, 1988.

Cambios: The Spirit of Transformation in Spanish Colonial Art. Cat. exp. Santa Barbara, California: University of New Mexico Press en asociación con el Santa Barbara Museum of Art, 1992.

Cañizares-Esguerra, Jorge. "New World, New Stars: Patriotic Astrology and the Invention of the Indian and Creole Bodies in Spanish America, 1600-1650". En *American Historical Review* 104 (1999): 33-68.

Carlos III y la Ilustración. Cat. exp. Madrid: Ministerio de Cultura, 1988.

Carnero, Guillermo, ed. *Historia de la literatura española, siglo XVIII*. Madrid: Espasa Calpe, 1995.

Caro Baroja, Julio. *Las formas complejas de la vida religiosa: Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Akal Editor, 1978.

Carrera, Magali, M. "Locating Race in Late Colonial Mexico". En *Art Journal* 57, nº 3 (1998): 36-45.

Carrera Stampa, Manuel. *Los gremios mexicanos: La organización gremial en la Nueva España*. Intro. Rafael Altamira. México: Edición y Distribución Iberoamericana de Publicaciones, 1954.

Carrillo y Gariel, Abelardo. *Autógrafos de pintores coloniales*. México: UNAM, 1972.

—. *Datos sobre la Academia de San Carlos en la Nueva España: El arte en México de 1781 a 1863*. México, 1934.

—. *Indumentaria colonial a través de la pintura*. México: Ediciones de Arte, 1948.

—. *El pintor Miguel Cabrera*. México: INAH, 1966.

—. *El traje en la Nueva España*. México: INAH, 1959.

Carroll, Patrick J. *Blacks in Colonial Veracruz: Race, Ethnicity, and Regional Development*. Austin: University of Texas Press, 1991.

Las castas y costumbres de México a través de su pintura. Cat. exp. Monterrey: Universidad de Nuevo León, 1949.

Castelló Yturbide, Teresa. "Los cuadros del mestizaje y sus pintores". En *De la historia: Homenaje a Jorge Gurría Lacroix*. México: UNAM, 1985.

—. "La indumentaria de las castas del mestizaje". En *Artes de México: La pintura de castas* 8 (1990): 73-78.

—. "Indumentaria y orden social entre las castas del mestizaje". En *Herencia española en la cultura material de las regiones de México. Casa: vestido y sustento. XII Coloquio de antropología e histora regionales*. Ed. Rafael Diego Fernández Sotelo. México: El Colegio de Michoacán, 1993.

— y Marita Martínez del Río de Redo. *Biombos mexicanos*. México: Edición de Jorge Gurría Lacroix, INAH, 1970.

Castro Gutiérrez, Felipe. *La extinción de la artesanía gremial*. México: UNAM, 1986.

Castro Morales, Efraín. "Los cuadros de castas de la Nueva España". En *Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft, Gesellschaft Lateinamerikas* 20 (1983): 671-690.

—. *Documentos relativos al historiador Francisco Javier Clavijero y su familia*. Puebla: H. Ayuntamiento de Puebla de Z., Sección de Relaciones Públicas, 1970.

—. *Las primeras bibliografías regionales hispanoamericanas: Eguiara y Eguren y sus corresponsales*. Puebla: Ediciones Altiplano, 1961.

Catedral de México: Patrimonio artístico y cultural. México: Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología y Fomento Cultural Banamex, 1986.

Chance, John K. *Race and Class in Colonial Oaxaca*. Stanford University Press, 1978.

— y William B. Taylor. "Estate and Class in Colonial Oaxaca: Oaxaca in 1792". En *Comparative Studies in Society and History* 19, nº 3 (1977): 454-487.

Chard, Chloe y Helen Langdon, eds. *Transports: Travel, Pleasure, and Imaginative Geography, 1600-1830*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1996.

Chukwudi Eze, Emmanuel, ed. *Race and the Enlightenment: A Reader*. Cambridge, Massachusetts: Blackwell, 1997.

Ciancas, María Esther y Bárbara Meyer. *La pintura del retrato colonial (Siglos XVI-XVIII)*. México: INAH, Museo Nacional de Historia, 1994.

Cline, Howard F., ed. *Guide to Ethnohistorical Sources*. En *Handbook of Middle American Indians*. Vol. 12, sec. 1. Ed. Robert Wauchope. Austin: University of Texas Press, 1972.

Cook, Sherburne F. y Woodraw Borah. *The Indian Population of Central Mexico, 1530-1610*. Berkeley: University of California Press, 1960.

Cope, Douglas R. *The Limits of Racial Domination: Plebeian Society in Colonial Mexico City, 1660-1720*. Madison: University of Wisconsin Press, 1994.

Cuadriello, Jaime. *Las glorias de la República de Tlaxcala: La conciencia como imagen sublime*. México: IIE, UNAM (en prensa).

—. "El origen del reino y la configuración de su empresa: Episodios y alegorías del triunfo y fundación". En *Los pinceles de la historia: El origen del reino de la Nueva España, 1680-1750*. Cat. exp. México: Museo Nacional de Arte, 1999.

—. "Tierra de prodigios: La ventura como destino". En *Los pinceles de la historia: El origen del reino de la Nueva España, 1680-1750*. Cat. exp. México: Museo Nacional de Arte, 1999.

Los cuadros del mestizaje del virrey Amat: La representación etnográfica en el Perú colonial. Cat. exp. Lima: Museo de Arte de Lima, 1999.

Cummins, Thomas B. F. "From Lies to Truth: Colonial Ekphrasis and the Act of Crosscultural Translation". En *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America, 1450-1650*. Ed. Claire Farago. New Haven y Londres: Yale University Press, 1995.

Curiel, Gustavo, Juana Gutiérrez y Rogelio Ruiz Gomar, "El Parián". En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 76 (2000): 285-289.

Daston, Lorraine y Katharine Park. *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750*. Nueva York: Zone Books, 2001.

Davidson, David M. "Negro Slave Control and Resistance in Colonial Mexico, 1619-1650". En *Hispanic American Historical Review* 46 (1996): 235-253.

Diccionario de Historia Eclesiástica de España. Madrid: Instituto Enrique Flores, CSIC, 1972.

El Divino Pastor: La Creación de María Guadalupe en el Taller Celestial. Cat. exp. México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2002.

Dones y promesas: 500 años de arte ofrenda (exvotos mexicanos). Cat. exp. México: Centro Cultural de Arte Contemporáneo, 1996.

Duarte, Carlos F. *Catálogo de obras artísticas mexicanas en Venezuela, periodo hispánico*. México: IIE, UNAM, 1998.

Durand, José. "El lujo indiano". En *Historia Mexicana* 21, nº 6 (1956): 59-74.

Edlestein, Debra, ed. *The Age of the Marvelous*. Cat. exp. Dartmouth, New Hampshire: Hood Museum of Art, 1991.

Estrada de Gerlero, Elena Isabel. "Las pinturas de castas, imágenes de una sociedad variopinta". En *México en el mundo de las colecciones de arte: Nueva España*. 2 vols., II. México: Grupo Azabache, 1994.

—. "Las reformas borbónicas y las pinturas de castas novohispanas". En *El arte y la vida cotidiana. XVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*. Ed. Elena Isabel Estrada de Gerlero. México: IIE, UNAM, 1995.

—. "The Representation of 'Heathen Indians' in Mexican Casta Paintings". En Ilona Katzew, ed. *New World Orders: Casta Painting and Colonial Latin America*. Cat. exp. Nueva York: Americas Society Art Gallery, 1996.

Fane, Diana, ed. *Converging Cultures: Art and Identity in Spanish America*. Cat. exp. Nueva York: Abrams en asociación con el Brooklyn Museum of Art, 1996.

Feijoo, Rosa. "El tumulto de 1692". En *Historia Mexicana* 14, nº 3 (1965): 656-679.

—. "El tumulto de 1624". En *Historia Mexicana* 15, nº 3 (1965): 42-70.

Fernández, Justino. "El retablo de los reyes". En *Estética del arte mexicano*. México: IIE, UNAM, 1972.

Fisher, Abby Sue. "*Mestizaje* and the *Cuadros de Castas*: Visual Representations of Race, Status, and Dress in Eighteenth-Century Mexico". Tesis doctoral, University of Minnesota, 1992.

Florescano, Enrique e Isabel Gil Sánchez. "La época de las reformas borbónicas y el crecimiento económico, 1750-1808". En *Historia General de México*. México: El Colegio de México, 1984.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI de España Eds., 1999.

Frantis, Wayne, ed. *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: Realism Reconsidered*. Cambridge University Press, 1999.

Freedberg, David. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. University of Chicago Press, 1989.

García Sáiz, María Concepción. "El arte en la América de Carlos III". En *La América española en la época de Carlos III*. Cat. exp. Sevilla: Archivo General de Indias, Ministerio de Cultura, 1985.

—. "The Artistic Development of Casta Painting". En Ilona Katzew, ed. *New World Orders: Casta Painting and Colonial Latin America*. Cat. exp. Nueva York: Americas Society Art Gallery, 1996.

—. *Las castas mexicanas: Un género pictórico americano*. Milán: Olivetti, 1989.

—. "La conquista de México por Hernán Cortés: Una iconografía al servicio de los intereses encontrados de criollos y peninsulares". En *Actas del Congreso Internacional: Llerena, Extremadura y América*. Llerena: Excelentísimo Ayuntamiento de Llerena, 1994.

—. "La conquista militar y los enconchados: Las peculiaridades de un patrocinio indiano". En *Los pinceles de la historia: El origen del reino de la Nueva España, 1680-1750*. Cat. exp. México: Museo Nacional de Arte, 1999.

—. "The Contribution of Colonial Painting to the Spread of the Image of America". En *America: Bride of the Sun*. Cat. exp. Amberes: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1991.

—. "La incorporación del mundo colonial al imaginario americano". En *Revista Ibérica* (París) 3 (1994): 85-92.

—. "Nuevas precisiones sobre la pintura de castas". En *Cuadernos de arte colonial* (Madrid) 8 (1992): 77-104.

—. "Nuevos aspectos de la pintura colonial del siglo XVIII". En *Revista de Indias* 39-40, nºs 155-156 (1979): 337-346.

—. *La pintura colonial en el Museo de América (I): La escuela mexicana*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1980.

—. "Pinturas costumbristas del mexicano Miguel Cabrera". En *Goya* 142 (1978): 186-193.

Gerbi, Antonello. *La disputa del Nuevo Mundo*, 1955; reed. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Gerhard, Peter. *A Guide to the Historical Geography of New Spain*. Cambridge University Press, 1972.

—. *The Northern Frontier of New Spain*. Norman: University of Oklahoma Press, 1982.

Gibson, Charles. *The Aztecs Under Spanish Rule: A History of the Indians of the Valley of Mexico, 1519-1810*. Stanford University Press, 1964.

Godwin, Jocelyn. *Athanasius Kircher: A Renaissance Man and*

the Quest for Lost Knowledge. Londres: Thames and Hudson, 1979.

Gonzalbo Aizpuru, Pilar. *Historia de la educación en la época colonial: El mundo indígena*. México: El Colegio de México, 1990.

—. "De la penuria al lujo en la Nueva España. Siglos XVI-XVIII". En *Revista de Indias* 56, n° 206 (1996): 49-75.

González Angulo Aguirre, Jorge. *Artesanado y ciudad a finales del siglo XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

González Franco, Glorinela, María del Carmen Olvera Calvo y Ana Eugenia Reyes y Cabañas. *Artistas y artesanos a través de fuentes documentales*. 2 vols. México: INAH, 1994-1995.

González Galván, Manuel. "Castas y castidad del mexicano". En *Historia, leyendas y mitos de México: Su expresión en el arte. IX Coloquio Internacional de Historia de Arte*. México: IIE, UNAM, 1988.

González de la Vara, Martín. *Historia del helado en México*. México: Maas y Asociados, 1989.

Greenblatt, Stephen. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

Greer Johnson, Julie. *Satire in Colonial America: Turning the New World Upside Down*. Austin: University of Texas Press, 1993.

Gruzinsky, Serge. *The Conquest of Mexico: The Incorporation of Indian Societies into the Western World, 15th-18th Centuries*. Cambridge: Polity Press, 1993.

—. *La guerra de las imágenes: De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

—. "Un tocotín mestizo de español y mexicano: Mestizajes Barrocos en la ciudad de México". En *Los caminos del mestizaje*. México: Condumex, 1996.

Gutiérrez Haces, Juana, Pedro Ángeles Jiménez, Clara Bargellini y Rogelio Ruiz Gomar, eds. *Cristóbal de Villalpando*. Cat. exp. México: Fomento Cultural Banamex, A.C., 1997.

Hamy, Ernest Theodore. "Peintures ethnographiques d'Ignacio de Castro". En *Decades americanae: Mémoires d'archéologie et d'ethnographie américaines* 1-2, n° 14 (1884): s.p.

Haslip-Viera, Gabriel. *Crime and Punishment in Late Colonial Mexico City, 1692-1810*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1999.

Haverkamp-Begemann, Egbert. "The State of the Research in Northern Baroque Art". En *Art Bulletin* 72 (1987): 510-519.

Hecht, Peter. "The Debate on Symbol and Meaning in Dutch 17th-Century Art: An Appeal to Common Sense". En *Simiolus* 21 (1992): 85-95.

Heger, Franz. "Eine weitere neue Serie von Oelbildern, welche die Mischungsverhältnisse der verschidenen Rassen in Mexico zur Darstellung bringt". En *International Congress of Americanists. Proceedings of the XVIII Session. London, 1912* (1913): 461-463.

Heikamp, Detlef. *Mexico and the Medici*. Florencia: Editrice Edam, 1972.

Herrera, A. L. y R. E. Cicero. "Mestizos de México". En *Catálogo de la colección de antropología del Museo Nacional de México*. México, 1895.

Hodgen, Margaret T. *Early Anthropology in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1964, reed. 1971.

Homenaje nacional: José Agustín Arrieta (1803-1874). Cat. exp. México: Museo Nacional de Arte, 1994.

Honour, Hugh. *The European Vision of America*. Cat. exp. Cleveland Museum of Art, 1975.

—. *The New Golden Land: European Images of America From the Discovery to the Present Times*. Nueva York: Pantheon, 1975.

Hoyos Sáinz, Luis de. *Etnografía: Clasificaciones, prehistoria y razas americanas. Lecciones de Antropología*. 3 vols., III. Madrid: Romo y Füssell, 1900.

Imágenes Guadalupanas: Cuatro siglos. Cat. exp. México: Centro Cultural de Arte Contemporáneo, 1987.

Impey, Oliver y Arthur Macgregor, eds. *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*. Oxford: Clarendon Press, 1985.

Irving, Leonard A. *Don Carlos de Sigüenza y Góngora: A Mexican Savant of the Seventeenth Century*. Berkeley: University of California Press, 1929.

Irwin, John y Katherine B. Brett. *Origins of Chintz. With a Catalogue of Indo-European Cotton-Paintings in the Royal Ontario Museum, Toronto, and the Victoria and Albert Museum, London*. Londres: Her Majesty's Stationary Office, 1970.

— y Margaret Hall. *Indian Painted and Printed Fabrics*. Londres: Calico Museum, 1971.

Israel, Jonathan. *Race, Class, and Politics in Colonial Mexico, 1610-1670*. Londres: Oxford University Press, 1975.

Jacob Jordaens (1593-1678): Paintings and Tapestries. Cat. exp. Amberes: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1993.

Jardine, Nicholas, James Secord y Emma Spary, eds. *Cultures of Natural History*. Cambridge University Press, 1996.

Jongh, Eddy de. "Realism et schijnrealisme in de Hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw". En *Rembrandt en zijn tijd*. Cat. exp. Bruselas: Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 1971.

Jordan, Winthrop D. *White Over Black: American Attitudes Towards the Negro, 1550-1812*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1968.

Juan de Arellano 1614-1676. Cat. exp. Madrid: Caja Madrid, 1998.

Juegos de ingenio y agudeza: La pintura emblemática en la Nueva España. Cat. exp. México: Museo Nacional de Arte, 1994.

Kagan, Richard L. *Urban Images of the Hispanic World, 1493-1793*. New Haven y Londres: Yale University Press, 2000.

Katzew, Ilona. "Algunos datos nuevos sobre el fundador de la Real Academia de San Carlos, Jerónimo Antonio Gil". En *Memoria* (México) 7 (1998): 31-65.

—, ed. *New World Orders: Casta Painting and Colonial Latin America*. Cat. exp. Nueva York: Americas Society Art Gallery, 1996.

—. "Ordering the Colony: Casta Painting and the Imaging of Race in Eighteenth-Century Mexico". Tesis doctoral, New York University, 2000.

Keen, Benjamin. *The Aztec Image in Western Thought.* New Brunswick: Rutgers University Press, 1971.

King, James, F. "The Case of José Ponciano de Ayarza: A Document on *Gracias al Sacar*". En *Hispanic American Historical Review* 37, nº 4 (1951): 640-647.

Klein, Kathryn, ed. *El hilo continuo: La conservación de las tradiciones textiles de Oaxaca.* Los Ángeles: Getty Conservation Institute, 1997.

Klor de Alva, J. Jorge. "*Mestizaje* from New Spain to Aztlán: On the Control and Classification of Collective Identities". En Ilona Katzew, ed. *New World Orders: Casta Painting and Colonial Latin America.* Cat. exp. Nueva York: Americas Society Art Gallery, 1996.

Konetzke, Richard. *Los mestizos en la legislación colonial.* Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1960.

Küchler, Susanne y Walter Melion, eds. *Images of Memory: On Remembering and Representation.* Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1991.

Kügelgen, Helga von. "Carlos de Sigüenza y Góngora, su *Theatro de Virtudes Políticas que constituyen a un Príncipe* y la estructuración emblemática de unos tableros en el arco de triunfo". En *Juegos de ingenio y agudeza: La pintura emblemática de la Nueva España.* Cat. exp. México: Museo Nacional de Arte, 1994.

Lafaye, Jacques. *Quetzalcóatl y Guadalupe: La formación de la conciencia nacional en México.* México: Fondo de Cultura Económica, 1974, reed. 1995.

Lemoine Villicaña, Ernesto. "El alumbrado público en la ciudad de México durante la segunda mitad del siglo xviii". En *Boletín del Archivo General de la Nación*, 2.º sem., 4, nº 4 (1963): 782-818.

León, Nicolás. *Las castas del México colonial o Nueva España.* México: Talleres gráficos de arqueología, historia y etnografía, 1924.

Lockhart, James. *The Nahuas After the Conquest: A Social and Cultural History of the Indians of Central Mexico, Sixteenth Through Eighteenth Centuries.* Stanford University Press, 1992.

Loera Fernández, Gabriel. "El pintor José de Alzíbar, algunas noticias documentales". En *Boletín de monumentos históricos* (México) 6 (1981): 59-64.

Lomnitz-Adler, Claudio. *Exits from the Labyrinth: Culture and Ideology in the Mexican National Space.* Berkeley: University of California Press, 1992.

Lorente Medina, Antonio. *La prosa de Sigüenza y Góngora y la formación de la conciencia mexicana.* Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Lynch, John. *Bourbon Spain: 1700-1808.* Oxford: Blackwell, 1989.

Martín, Norman F. *Los vagabundos en la Nueva España: Siglo xvi.* México: Ediciones Jus, 1957.

Martínez-Alier, Verena. *Marriage, Class, and Colour in Nineteenth-Century Cuba: A Study of Racial Attitudes and Sexual Values in a Slave Society.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 1989.

Martínez-López, María Elena. "The Spanish Concept of *Limpieza de Sangre* and the Emergence of the 'Race/Caste' System in the Viceroyalty of New Spain". Tesis doctoral, University of Chicago, 2002.

Martínez Rosales, Alfonso, ed. *Francisco Xavier Clavigero en la Ilustración mexicana, 1731-1787.* México: El Colegio de México, 1988.

Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting. Cat. exp. Philadelphia Museum of Art, 1984.

Maza, Francisco de la. *El guadalupanismo mexicano.* México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

—. *El pintor Cristóbal de Villalpando.* México: INAH, 1964.

McAlister, Lyle N. "Social Structure and Social Change in New Spain". En *Hispanic American Historical Review* 43, nº 3 (1963): 349-370.

McCaa, Robert. "*Calidad, Clase*, and Marriage in Colonial Mexico: The Case of Parral, 1788-1790". En *Hispanic American Historical Review* 64, nº 3 (1984): 477-501.

—, Stuart Schwartz y Arturo Grubessich. "Race and Class in Colonial Latin America: A Critique". En *Comparative Studies in Society and History* 21, nº 3 (1979): 421-433.

McClintock, Anne. *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest.* Nueva York y Londres: Routledge, 1995.

El mestizaje americano. Cat. exp. Madrid: Museo de América, 1985.

México en el mundo de las colecciones de arte: Nueva España. 2 vols. México: Grupo Azabache, 1994.

México eterno: Arte y permanencia. Cat. exp. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.

Mignolo, Walter. *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality and Colonization.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 1988.

—. "Putting America on the Map (Geography and the Colonization of Space)". En *Colonial Latin American Review* 1, nºs 1-2 (1992): 25-63.

Morales, Francisco. *Ethnic and Social Background of the Franciscan Friars in Seventeenth-Century Mexico.* Washington, D.C.: Academy of Franciscan History, 1973.

Morales y Marín, José Luis. *Pintura en España, 1750-1808.* Madrid: Manuales Arte Cátedra, 1994.

Morán, Miguel y Fernando Checa. *El coleccionismo en España: De la cámara de maravillas a la galería de pinturas.* Madrid: Cátedra, 1985.

Moreno Navarro, Isidro. *Los cuadros del mestizaje americano: Estudio antropológico del mestizaje.* Madrid: José Porrúa Turanzas, 1973.

Mörner, Magnus. *Race Mixture in the History of Latin America.* Boston: Little, Brown, 1967.

— y Charles Gibson. "Diego Muñoz Camargo and the

Segregation Policy of the Spanish Crown". En *Hispanic American Historical Review* 42 (1962): 558-568.
Moyssén, Xavier. "La Alameda de México en 1775". En *Boletín de monumentos históricos* (México) 2 (1979): 47-56.
—. "La pintura y dibujo académico". En *Historia del arte mexicano*. Vol. 9. México: Salvat, Secretaría de Educación Pública, 1982.
—. "La primera academia de pintura en México". En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 34 (1965): 23-84.
—. "Testamento de José de Ibarra". En *Boletín de monumentos históricos* (México) 6 (1981): 41-52.
Mundy, Barbara A. *The Mapping of New Spain: Indigenous Cartography and the Maps of the Relaciones Geográficas*. University of Chicago Press, 1996.
Nunis, Doyce B., Jr. *The Drawings of Ignacio Tirsch, A Jesuit Missionary in Baja California*. Trad. Elsbeth Schultz-Bishoff. Los Ángeles: Dawson's Bookshop, 1972.
O'Gorman, Edmundo. *Destierro de sombras: Luz en el origen de la imagen y culto de Nuestra Señora de Tepeyac*. México: UNAM, 1986.
Osorio Romero, Ignacio. *La luz imaginaria: Epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos*. México: UNAM, 1993.
Pagden, Anthony. *The Fall of Natural Man: The American Indian and the Origins of Comparative Ethnography*. Cambridge University Press, 1986.
—. "Identity Formation in Spanish America". En *Colonial Identity in the Atlantic World, 1500-1800*. Eds. Nicolas Canny y Anthony Pagden. Princeton University Press, 1987.
Palmer, Colin A. *Slaves of the White Gods: Blacks in Mexico, 1570-1650*. Cambridge University Press, 1976.
Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral, 1988.
Pérez Salazar, Francisco. *Biografía de D. Carlos Sigüenza y Góngora seguido de varios documentos inéditos*. México: Sociedad de Bibliófilos Mexicanos, 1928.
—. *Historia de la pintura en Puebla*. México: IIE, UNAM, 1963.
Los pinceles de la historia: El origen del reino de la Nueva España, 1680-1750. Cat. exp. México: Museo Nacional de Arte, 1999.
Los pinceles de la historia: De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860. Cat. exp. México: Museo Nacional de Arte, 2000.
La pintura de las castas en México. Cat. exp. México: Galería J. Gpe. Posada, ISSSTE, 1985.
Pintura novohispana: Museo Nacional del Virreinato. 3 vols. Tepozotlán: Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, A.C., 1992, 1994 y 1996.
Pintura y vida cotidiana en México. Cat. exp. México: Fomento Cultural Banamex, A.C., 1999.
Pomian, Krysztof. *Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500-1800*. Cambridge: Polity Press, 1990.
Poole, Deborah. *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton University Press, 1997.
Poole, Stafford, C. M. "Church Law on the Ordination of the Indians and Castas in New Spain". En *Hispanic American Historical Review* 61, n° 4 (1981): 637-650.
—. *Our Lady of Guadalupe: The Origins and Sources of a Mexican National Symbol, 1531-1797*. Tucson: University of Arizona Press, 1995.
Popkin, Richard H. "The Rise and Fall of the Jewish Indian Theory". En Yosef Kaplan, Henry Méchoulan y Richard H. Popkin, eds. *Menasseh Ben Israel and His World*. Leiden: E.J. Brill, 1989.
Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Nueva York y Londres: Routledge, 1992.
Praz, Mario. *Conversation Pieces: A Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America*. Filadelfia: Pennsylvania State University Press, 1971.
—. *Studies in Seventeenth-Century Imagery*. 2 vols. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1964.
Priestly, Herbert Ingram. *José de Gálvez: Visitador-General of New Spain, 1765-1771*. Berkeley: University of California Press, 1916.
Ramsey, L. G. G. "Dress and Customs of Colonial Latin America in a Series of Unique Paintings". En *Connoisseur* 133, n° 537 (1954): 162-167.
El retrato novohispano en el siglo XVIII. Cat. exp. Puebla: Museo Poblano de Arte Virreinal, 1999.
Reyes Retana Márquez, Óscar. "Las pinturas de Juan Patricio Morlete Ruiz en Malta". En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 68 (1996): 113-125.
Rodríguez-Miaja, Fernando. *Diego de Borgraf: Un destello en la noche de los tiempos. Obra pictórica*. Puebla: Patronato Editorial para la Cultura, Arte e Historia de Puebla, Universidad Iberoamericana, G.C., 2001.
—. *Una cuestión de matices: Vida y obra de Juan Tinoco*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, Universidad Iberoamericana, G.C., 1996.
Ronan, Charles E. *Francisco Javier Clavijero, S. J. (1731-1787), Figure of the Mexican Enlightenment: His Life and Works*. Roma y Chicago: Institutum Historicum S. I., Loyola University Press, 1977.
Roncal, Joaquín. "The Negro Race in Mexico". En *Hispanic American Historical Review* 24 (1944): 530-540.
Rosenblat, Ángel. *La población indígena y el mestizaje en América: El mestizaje y las castas coloniales*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1954.
Ross, Kathleen. *The Baroque Narrative of Carlos de Sigüenza y Góngora: A New World Paradise*. Cambridge University Press, 1993.
Rowland, Ingrid D. *The Ecstatic Journey: Athanasius Kircher in Baroque Rome*. Cat. exp. University of Chicago Press, 2000.
Ruiz Gomar, Rogelio. *El pintor Luis Juárez: Su vida y su obra*. México: IIE, UNAM, 1987.
Said, Edward. *Orientalism*. Nueva York: Vintage, 1978.
Sánchez-Castañer, Francisco. *Don Juan de Palafox: Virrey de Nueva España*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988.

Sarrailh, Jean. *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992.
Schiebinger, Londa. *The Mind Has No Sex? Women in the Origin of Modern Science*. Cambridge, Massachusetts: Harvard Univeristy Press, 1989.
—. *Nature's Body: Gender in the Making of Modern Science*. Boston: Beacon Press, 1993.
Schurtz, William Lytle. *The Manila Galleon*. Nueva York: Dutton, 1939.
Schwartz, Stuart B. "Colonial Identities and the *Sociedad de Castas*". En *Colonial Latin American Review* 4, nº 1 (1995): 185-201.
Sebastián, Santiago. *El Barroco Iberoamericano*. Madrid: Encuentro, 1990.
—. "Carlos III y las pinturas sobre el mestizaje americano". En *Fragmentos. Revista de arte* (Madrid) 12-15 (1988): 25-31.
Seed, Patricia. "'Are These Not Also Men?': The Indians' Humanity and Capacity for Spanish Civilisation". En *Journal of Latin American Studies* 24, nº 3 (1993): 629-652.
—. "Social Dimensions of Race: Mexico City: 1753". En *Hispanic American Historical Review* 62, nº 4 (1982): 596-606.
—. *To Love, Honor, and Obey in Colonial Mexico: Conflicts Over Marriage Choice, 1574-1821*. Stanford University Press, 1988.
Serrera, Juan Manuel. "La defensa mexicana de la pintura". En *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (Madrid) 81 (1995): 277-288.
Shelton, Anthony Alan. "Cabinets of Transgression: Renaissance Collections and the Incorporation of the New World". En *The Cultures of Collecting*. Eds. John Elsner y Roger Cardinal. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1994.
Sierra de la Calle, Blas. *Vientos de Acapulco: Relaciones entre América y Oriente*. Cat. exp. Valladolid: Museo Oriental de Valladolid, 1991.
Sigaut, Nelly. *José Juárez: Recursos y discursos del arte de pintar*. Cat. exp. México: Museo Nacional de Arte, 2002.
Los siglos de oro en los virreinatos de América, 1550-1700. Cat. exp. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.
Sluijter, E. "Didactic and Disguised Meanings? Several Seventeenth-Century Texts on Painting and the Iconological Approach to Northern Dutch Paintings of This Period". En *Art in History/History in Art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*. Santa Mónica, Cal.: Getty Center of the History of Art and the Humanities, 1991.
Solano, Francisco de, ed. *Antonio de Ulloa y la Nueva España*. México: UNAM, 1979.
Stafford, Barbara Maria. *Body Criticism: Imagining the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1991, reed. 1997.
Stoler, Ann Laura. *Race and the Education of Desire: Foucault's History of Sexuality and the Colonial Order of Things*. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press, 1995.
Stratton-Pruitt, Suzanne, ed. *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682): Paintings from American Collections*. Nueva York: Abrams en asociación con el Kimbell Art Museum, Fort Worth, 2002.
Sturtevant, William C. "First Visual Images of Native America". En *The Impact of the New World on the Old*. Ed. Fredi Chiappelli. 2 vols. Berkeley: University of California Press, 1976.
Tarot del amor mestizo. Venezuela: Fundación Polar, 1994.
Taylor, William B. "'...de corazón pequeño y ánimo apocado': Conceptos de curas párrocos sobre los indios en la Nueva España del siglo XVIII". En *Relaciones* (Colegio de Michoacán) 39 (1989): 5-67.
—. *Drinking, Homicide, and Rebellion in Colonial Mexican Villages*. Stanford University Press, 1979.
—. *Magistrates of the Sacred, Priests, and Parishioners in Eighteenth-Century Mexico*. Stanford University Press, 1996.
—. "The Virgin of Guadalupe in New Spain: An Inquiry into the Social History of Marian Devotion". En *American Ethnologist* 14, nº 1 (1987): 9-33.
Todorov, Tzvetan. *The Conquest of America: The Question of the Other*. Nueva York: HarperPerennial, 1982.
Torre Villar, Ernesto de la, ed. *Juan José Eguiara y Eguren y la cultura mexicana*. México: UNAM, 1993.
Torres Quintero, Gregorio. *México hacia el fin del virreinato español*. París y México: Imprenta Politécnica, 1921.
Toussaint, Manuel. *Pintura colonial en México*, 1965; reed. México: IIE, UNAM, 1990.
Tovar de Teresa, Guillermo. *Bibliografía novohispana de arte*. 2 vols. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
—. *Miguel Cabrera: Pintor de Cámara de la Reina Celestial*. México: InverMéxico Grupo Financiero, 1995.
—. *Repertorio de artistas en México*. 3 vols. México: Grupo Financiero Bancomer, 1995-1997.
Trabulse, Elías. *El círculo roto: Estudios históricos sobre la ciencia en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
—. *Los manuscritos perdidos de Sigüenza y Góngora*. México: El Colegio de México, 1988.
Tudela de la Orden, José. "El 'volador' mejicano". En *Revista de Indias* 23 (1946): 71-88.
Twinam, Ann. *Public Lives, Private Secrets: Gender, Honor, Sexuality, and Illegitimacy in Colonial Spanish America*. Stanford University Press, 1999.
Umberger, Emily. "The Monarchía Indiana in Seventeenth-Century New Spain". En Diana Fane, ed. *Converging Cultures: Art and Identity in Spanish America*. Cat. exp. Nueva York: Abrams en asociación con el Brooklyn Museum of Art, 1996.
Valdés, Denis Nodin. "The Decline of the Sociedad de Castas". Tesis doctoral, University of Michigan, 1978.
Vargas Lugo, Elisa, Gustavo Curiel y José Guadalupe Victoria, eds. *Juan Correa: Su vida y su obra*. 4 vols. México: IIE, UNAM, 1985-1994.

Vargas Ugarte, Ruben. *Historia del culto de María en Iberoamérica y de sus imágenes y santuarios más celebrados*. Madrid: Instituto Histórico del Perú, 1956.

Victoria, José Guadalupe. *Un pintor en su tiempo: Baltasar Echave de Orio*. México: IIE, UNAM, 1994.

Viento detenido: Mitologías e historias en el arte del biombo. Cat. exp. México: Museo Soumaya, 1999.

Vinson III, Ben. *Bearing Arms For His Majesty: The Free-Colored Militia in Colonial Mexico*. Stanford University Press, 2001.

Viqueira Albán, Juan Pedro. *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

Weber, David, ed. *New Spain's Far Northern Frontier: Essays on Spain in the American West, 1540-1821*. Dallas: Southern Methodist University, 1988.

Weckmann, Luis. *The Medieval Heritage of Mexico*. Nueva York: Fordham University Press, 1992.

Whitaker, Katie. "The Culture of Curiosity". En Nicholas Jardine, James Secord y Emma Spary, eds. *Cultures of Natural History*. Cambridge University Press, 1996.

Wittkower, Rudolf. "Marvels of the East: A Study in the History of Monsters". En *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 5 (1942): 159-197.

Wuffarden, Luis Eduardo. "Los lienzos del virrey Amat y la pintura del siglo XVIII". En *Los cuadros del mestizaje del virrey Amat: La representación etnográfica en el Perú colonial*. Cat. exp. Lima: Museo de Arte de Lima, 1999.

Yalom, Marilyn. *A History of the Breast*. Nueva York: Knopf, 1997.

Zantop, Suzanne. *Colonial Fantasies: Conquest, Family and Nation in Precolonial Germany, 1770-1870*. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press, 1997.

Créditos fotográficos

La mayor parte del material fotográfico ha sido facilitado por sus dueños o por la autora y reproducido por cortesía de los propietarios del copyright:

Americas Society Art Gallery, Nueva York: 4; Banco Nacional de México, México D.F.: 2, 144, 225, 237; Biblioteca Nacional, Madrid: 64-74, 97-102, 196-199, 250, 252-258, 263-265; Bibliothèque National, París: 192; Captiva Corporation, Denver: 7, 46-51, 125; Caylus, Madrid: 5, 6, 200-208; Christie's, Londres: 195; Christie's, Madrid: 76; Christie's, Nueva York: 3, 61; Russell F. Clarke: 8-21; Corsham Court Collection, Inglaterra: 75; Camilo Garza: 52-54, 111, 116-119, 145; Hispanic Society of America, Nueva York: 226-228, 230, 235, 238, 241-249, 251, 260-261; José Ignacio González Manterola: 32-43; Multi Cultural Music and Art Foundation of Northridge, California: 120; Museo de América, Madrid: 82-90, 110, 112-115, 121-123, 126-128, 130, 132-143, 231, 236, 239, 259; Museo Nacional de Antropología, Madrid: 209-224; Philadelphia Museum of Art, Filadelfia: 124; Bertrand Prévost: 93-96; Real Academia Española de la Lengua, Madrid: 240; Rodrigo Rivero Lake: 232; Jesús Sánchez Uribe: 1, 44-45, 62-63, 103-104, 106-109, 146-161, 178-185, 233-234; Simois Gestión de Arte, Madrid: 91-92, 262; Sotheby's, Nueva York: 77-83; Miguel Zavala: 186-191, 193-194.

Índice

Los folios que aparecen en cursiva corresponden a página de ilustración.





CONACULTA

TURNER